DIE MALEREIEN
DES
HULDIGUNGSSAALES
IM
RATHAUSE ZU GOSLAR.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
VON DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN
GENEHMIGT
UND ZUGLEICH MIT DEN THESEN ÖFFENTLICH ZU VERTHEIDIGEN
AM 14. MÄRZ 1891
VON

GUSTAV MÜLLER-GROTE.

OPPONENTEN:
W. PASTOR, CAND. PHIL.
W. COLLIN, REFERENDAR.
FR. SARRE, DR. PHIL.

BERLIN.
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG.
1891.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Die vorliegende Dissertation beschäftigt sich mit den Malereien des sogenannten Huldigungszimmers im Rathause von Goslar. Als Urheber derselben ist in einer Notiz des „Hildesheimischen Anzeigers“ vom 3. September 1858 durch den ehemaligen Stadtbibliothekar zu Hildesheim, Dr. J. M. Krâtz, der Nürnberger Maler Michael Wolgemut bezeichnet worden. Diese Angabe, deren Provenienz und Begründung Krâtz nicht mitteilt, hat allgemeine Verbreitung gefunden und ist ohne nähere Prüfung in die neuere Kunstgeschichte übergegangen. Da die Zuverlässigkeit derselben jedoch Bedenken erregt, die Gemälde bisher auch noch nicht Gegenstand einer speziellen Untersuchung gewesen sind, so soll im folgenden versucht werden, vermittelst stilkritischer Analyse den Ursprung, sowie den geschichtlichen Zusammenhang derselben klarzulegen.

Zum besseren Verständnis dieser Rathausmalereien mag zunächst ein kurzer Überblick über die mittelalterlichen Rathäuser, wobei namentlich ihre Anlage und künstlerische Ausstattung berücksichtigt werden soll, gegeben werden.

I.

Deutsche, speziell niedersächsische Rathäuser im 14. und 15. Jahrhundert.

Im frühen Mittelalter waren die deutschen Städte von den geistlichen und weltlichen Gewalten des Reiches abhängig. Diejenigen, deren Ursprung bis in die römische Kaiserzeit zurückreicht, wie z. B. die Städte des Rhein-, Mosel- und Donauthales, befanden sich der Mehrzahl nach im Besitze der Bischöfe und Äbte, während die jüngeren Plätze, welche sich aus Ansiedelungen um Pfalzen, Gutshöfe und Burgen allmählich entwickelt hatten, teils unter der Hoheit des Königs, teils unter der des weltlichen Reichsfürstenstandes, wie auch des niederen Adels standen. Dementsprechend waren die Insassen der Städte hörigen Standes ihren Herren zu persönlichen Leistungen und zu allerlei Abgaben verpflichtet. Der Stadtherr übte seine Hoheitsrechte entweder selbst oder durch seine Beamte aus und musste zu diesem Zwecke in der ihm untergebenen Stadt ein Haus besitzen, welches ihm und seinen Stellvertretern zu dauerndem oder vorübergehendem Aufenthalte und zum Amtssitze diente. An diese Amtsgebäude knüpft unseres Erachtens die Entstehung der deutschen Rathäuser an. Über ihre Beschaffenheit und ihr Aussehen wissen wir wenig. Ihrem Charakter gemäss werden dazu die bedeutendsten Baulichkeiten der damaligen Städte verwandt worden sein, wie also die Pfalz, die bischöfliche Residenz, auch wohl der Herrenhof.

Solange die Städte abhängig waren, genügten diese Bauwerke der Herren für die Bedürfnisse der Stadt und ihrer Verwaltung. Wie weit aber schon in dieser ersten Phase städtischen Lebens eigene, von dem Gemeinwesen bestellte Organe in eigenen städtischen Häusern amtierten, entzieht sich unserer Kenntnis.

Seit der Mitte des 11. Jahrhunderts begannen die italienischen, dann auch die deutschen Städte wirtschaftlich emporzublühen. Dem sich mehrenden Wohlstande entsprechend, fing die Bürgerschaft auch an, Teilnahme an dem städtischen Regiment, besonders was die Verwaltung der eigenen Interessen, des Handels- und Marktverkehres wie der Marktpolizei anlangte, zu beanspruchen und die Herrschaft der geistlichen und fürstlichen Herren allmählich abzuschütteln. Mit dem Moment, wo eigene Regierungs- und Verwaltungsorgane eingesetzt wurden, trat auch das Bedürfnis hervor, diese Behörden in zweckentsprechenden Räumlichkeiten unterzubringen. Es ist anzunehmen, dass zunächst die Privatwohnung des Bürgermeisters das jeweilige Amts- und Ratsgebäude der ganzen Stadt gewesen war, oder dass angesehene Patrizier oder reichere Bürger ihre Häuser miets- oder leihweise zu Sitzungs- und Geschäftslokalen hergegeben hatten. In Florenz hielten z. B. die Prioren, ehe sie einen eigenen Palazzo besassen, ihre Sitzungen in den Palästen besonders einflussreicher Patrizierfamilien, wie der Cerchi und Tizzoni, ab.[1]) Dass solche Zustände der freien und unabhängigen Behandlung städtischer Angelegenheiten nicht besonders förderlich waren, leuchtet ein. Zudem nahmen Reichtum und äussere Macht der Kommunen und damit das Selbstgefühl und die Baulust der Städter zu. Und so begann man eigene Rathäuser zu bauen und diese zum Zeichen des Wohlstandes und der Bedeutung der Stadt möglichst grossartig anzulegen und im Innern wie im Äussern prächtig auszustatten.

Die ältesten Beispiele für diese Entwickelung, zugleich diejenigen, welche am besten noch den Gang derselben erkennen lassen, begegnen uns in Italien. Ob in den Städten Oberitaliens, welche am frühesten, schon im 12. Jahrhundert, sich zu unabhängigen Gemeinwesen mit republikanischer Verfassung entwickelt hatten und bereits auf dem ersten Römerzuge Friedrichs I. als selbständige Macht eine politische Rolle spielten, noch alte Rathäuser oder wenigstens deren Reste (sei es in ursprünglicher Gestalt oder als Kern späterer An- und Umbauten) vorhanden sind, ist, soviel uns bekannt, bis jetzt noch nicht untersucht worden. Wohl werden derartige Gebäude in Urkunden und Chroniken erwähnt, wie z. B. zu Mailand[2]), woraus wir schliessen

1) Cfr. Frey, Loggia dei Lanzi, p. 5 ff. Grössere Ratsversammlungen pflegten zu Florenz auch in Kirchen, wie in der Badia und in St. Reparata abgehalten zu werden. l. c. p. 6.

2) Ein Stadthaus zu Mailand wird a. 1159 gelegentlich der kaiserlichen

können, dass wohl alle bedeutenderen Kommunen der Lombardei schon in jenen Zeiten eigene Stadthäuser besessen haben. Die meisten dieser Gebäude werden aber wohl teils in den heftigen Fehden der lombardischen Städte untereinander, teils in den Kriegen mit den deutschen Kaisern zerstört worden sein. Die erhaltenen Rathäuser stammen frühestens aus dem 13. Jahrhundert, so die Palazzi Publici (Broletti [1]) von Cremona (1245), Bergamo, Como, Piacenza, Verona u. a. m. [2])

In Toskana ist eines der ältesten Stadthäuser das zu Volterra (1257) [3]), es folgen dann die zu Siena (seit 1288) [4]), Pistoja (seit 1295) [5]) u. a. Als Typus aller Rathäuser Toskanas und Umbriens, welche aus dieser Zeit stammen, ist der seit 1298 erbaute Palazzo della Signoria in Florenz anzusehen. [6] Der festungsartige Charakter des von einem Turme gekrönten, mit Zinnen und Wehrgängen versehenen Gebäudes lässt erkennen, dass die Rathäuser jener Zeiten zugleich zur Verteidigung und zum Schutze der Regierung bestimmt waren.

In Deutschland wie in den Niederlanden ist aus so früher Zeit kein Ratsgebäude erhalten. Die Städtebewegung setzt im allgemeinen in beiden Ländern auch später an. Erst seit dem 13. Jahrhundert erlangen einzelne Plätze vermöge ihrer günstigen Lage eine höhere Bedeutung für den Handelsverkehr: so im Nordwesten Deutschlands die Städte des Rheinthals, besonders Köln und im Anschluss daran die der Niederlande, welche den ganzen Handel mit England be-

---

Gesandtschaft unter Reinald von Dassel und der bei diesem Anlass ausgebrochenen Tumulte erwähnt. Cfr. Giesebrecht, Geschichte der deutschen Kaiserzeit (1880) V, p. 138.

1) Broletti heissen speziell die Kommunalpaläste zu Monza, Como, Bergamo, Brescia etc. Über die Ableitung des Wortes von Brolium cfr. Du Cange, Gloss. Tom. I, 755. s. v. „brolium". Darnach heisst brolium ursprünglich nemus, saltus, broletum heisst platea, locus publicus, qui arboribus est consitus. Ein broletum von Mailand wird erwähnt bei Muratori, Scr. XII, Col. 1177. Desgleichen ein solches von Vercellae cfr. Stat. Vercel. Lib. I. p. 1 r. °. — Der Name broletum ist also, wie es scheint, von dem kleinen, mit Bäumen bestandenen Platz vor dem Regierungspalast auf das anstossende Gebäude übergegangen.

2) Cfr. Osten, Bauwerke der Lombardei, mit Abbildungen.

3) Cfr. Rahoult de Fleury, La Toscane au moyen âge II, 36.

4) Siena e il suo territorio, 1862. S. 239.

5) Giov. Tigri, Pistoja e il suo territorio, 1853 p. 154.

6) Über die Baugeschichte des Palazzo Vecchio cfr. Frey, a. a. O. p. 5 ff.

herrschten; in Westfalen die Königs- und Handelsstadt Dortmund, dann Soest als Zwischenstation an der grossen von Byzanz über Russland und die Ost- und Nordseeküsten nach Köln und den Niederlanden führenden Handelsstrasse; in Sachsen, Braunschweig, Lüneburg, neben Bardowick die Haupthandelsmärkte an der Elbe, ferner der Mittelpunkt der Harzindustrie, die Kaiser- und Pfalzstadt Goslar; im Süden endlich Augsburg, Nürnberg, Regensburg als Hauptcentren des Deutschland und Italien verbindenden Strassennetzes, sowie Frankfurt, Basel, Bern, Strassburg für den südwestlichen Verkehr nach Italien und Frankreich. Manche Städte erfuhren auch dadurch wesentliche Förderung, dass die Politik der Kaiser, namentlich Friedrichs II., darauf gerichtet war, die Königsstädte gegenüber den Bischofsstädten zu heben, wie z. B. Frankfurt, Worms, Goslar, welche von Friedrich II. mit umfangreichen Vorrechten ausgestattet worden sind.

Die eigentliche Haupt- und Glanzperiode des deutschen Städtelebens beginnt aber erst nach dem Tode Friedrichs II., zur Zeit der Ohnmacht der kaiserlichen Gewalt. In dieser Epoche, als die Gotik in der Kunst zum herrschenden Stil wurde, entstanden in allen bedeutenderen Plätzen des Reichs Ratsgebäude.[1]) Von diesen gotischen Stadthäusern ist jedoch nur eine ganz geringe Anzahl auf unsere Zeit gekommen. Während nämlich in vielen Städten Italiens wie der Niederlande die ursprüngliche Gestalt der palazzi publici wesentlich noch erhalten ist, haben die meisten deutschen Kommunalgebäude gotischen Stils durch spätere An- und Umbauten einschneidende Veränderungen erlitten. Abgesehen davon, dass schon das fortgesetzte Wachstum der Städte an sich und die dementsprechend kompliziertere Verwaltung im Laufe der Jahre Vergrösserungen der Räumlichkeiten erforderten, wurde es seit der Mitte des 16. Jahrhunderts allgemeine Sitte, die Rathäuser von Grund aus, innerlich wie äusserlich, im Renaissancestil umzuwandeln. Dies geschah namentlich in den Teilen Deutschlands, welche in naher Berührung mit dem Auslande standen und somit der eindringenden Renaissance am leichtesten zugänglich waren. So zeigen im Süden die Rathäuser von Nürnberg, Augsburg, Ulm, Heilbronn, Rothen-

1) Eine Ausnahme davon bildete das Rathaus der ehemaligen Königsstadt Dortmund, welches vor einigen Jahren abgebrochen ist. Dasselbe soll angeblich im Übergangsstil erbaut worden sein, stammte also, wenn der Nachricht zu glauben ist, wohl aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

burg u. s. w. Anlehnung an die italienische Palastarchitektur, während der Norden, das Gebiet des Niederrheines und die Küstengegenden, niederländischen Mustern folgte, speziell dem Vorbilde des Antwerpener Rathauses, wie die Stadtgebäude von Emden, Bremen, Danzig, sowie die Vorhalle des Kölner Rathauses erkennen lassen.

Dem Einflusse der Renaissance am wenigsten ausgesetzt war dagegen Mitteldeutschland, vorzüglich die sächsischen Gebiete, deren Städte zudem seit dem 16. Jahrhundert und seit dem Verfall der Hansa in ihrer Blüte und in ihrem Wohlstande merklich zurückgingen und sehr bald ausserhalb des grossen Handelsverkehrs lagen. [1]) Und hier finden wir auch die meisten, in ursprünglicher Gestalt erhaltenen Rathäuser gotischen Stiles. Speziell Niedersachsen weist eine ganze Anzahl derartiger Bauwerke auf, welche gewissermassen eine Gruppe für sich bilden. Die hervorragendsten Beispiele derselben sind die Rathäuser zu Hildesheim, Braunschweig, Hannover, Lüneburg,[2]) Halberstadt, Goslar und Göttingen.

Im Gegensatz zu der bürgerlichen Privatarchitektur Niedersachsens, in welcher fast durchgängig der Fachwerkbau verwendet ist, sind diese Rathäuser sämtlich massive Steinbauten. Soweit die genannten Städte in unmittelbarer Nähe des Harzes liegen, wie Goslar, Hildesheim, Braunschweig, Halberstadt, ist das Baumaterial Haustein, in den vom Gebirge entfernteren, im flachen Lande gelegenen Hannover und Lüneburg [3]) dagegen Backstein. Teils völlig freistehend, teils an andere Gebäude anstossend, fehlt den Rathäusern der abgeschlossene, burgartige Charakter, welcher den älteren italienischen Municipalbauten, speziell dem von Florenz, eigen ist. Die Front der Häuser, stets nach dem Markte zu gelegen,

---

1) Wie z. B. Dortmund und Soest, ehemals die mächtigsten Handelsstädte Westfalens. Schon durch den Schmalkaldischen Krieg hatten besonders Osnabrück, Minden, Hildesheim, Braunschweig, Goslar (die beiden letzteren auch durch Kriege mit Herzog Heinrich dem Jüngeren von Braunschweig), Göttingen, Eimbeck, Merseburg viel zu leiden.

2) Das Lüneburger Rathaus hat zwar im 16., 17., 18. Jahrhundert auch Erweiterungen und teilweise Umbauten erfahren, doch sind die älteren gotischen Teile beinahe unversehrt erhalten geblieben.

3) Nur die im östlichen Flügel des Rathauses gelegene alte Ratsküche ist aus grossen Kalkblöcken, welche aus dem an der Stadt gelegenen Kalkfelsen stammen, erbaut. Cfr. Mithoff, Kunstwerke und Altertümer im Hannoverschen V, p. 179 ff.

gliedert sich in zwei Geschosse, von denen das untere den charakteristischen Teil der Façade bildet. Dieses wird umzogen von offenen Säulengängen, den sogenannten „Lauben", welche dem öffentlichen Verkehr gewidmet, den friedlichen Charakter des Gebäudes betonen. Hier befanden sich Buden, Läden und Verkaufsstellen für das Volk, welches vom Lande zum Markt in die Stadt zog. Da Markt und Gericht noch vielfach im engsten Zusammenhange standen, wurden die Lauben häufig auch als Gerichtsstätten benutzt. [1])

In manchen Fällen sind sie den Gebäuden so angefügt, dass ihre Decke einen am ersten Stockwerk befindlichen Altan trägt. So in Goslar, wo nur ein kleiner Teil der Laube an der Südseite des Rathauses zu einem Balkon herausgebaut ist, welcher mit der

---

1) Nach Du Cange, tom. IV, p. 138 ist lobia, laubia, lobium so viel als Porticus operta, ad spatiandum idonea, aedibus adjuncta „Galerie". Desgleichen nach Lübben (Niederdeutsches Wörterbuch p. 212) lovene, love so viel als bedeckte Halle, besonders der offene Gang am oberen Stockwerk eines Hauses, vorzüglich an öffentlichen Gebäuden, Rathäusern etc., Galerie. Grimm (D. Wörtb. VI, p. 290): louba so viel als Halle, unter der Gericht gehalten wird. Bedeckter Gang einer Strasse oder eines Marktes mit Verkaufsstellen, doch auch Altan, Galerie um das obere Stockwerk. — Von Laube sprachlich getrennt ist das italienische Loggia, welches aber den gleichen Sinn angenommen hat, cfr. Frey a. a. O. p. 93. Die Loggien sind in Italien sowohl an Palazzi Publici, Palazzi della Ragione, als auch an Adelspalästen und Privathäusern gebräuchlich; auch als selbständige Hallenbauten kommen sie vor (z. B. Loggia de' Lanzi), cfr. Burckhardt, Gesch. d. Renaissance in Italien. 2. Aufl. § 101 u. 102. Die Gerichtslaube des Lüneburger Rathauses ist erst im späteren Mittelalter zu einem geschlossenen Raum umgewandelt und erweitert worden. Ursprünglich bestand dieselbe, analog den Lauben der übrigen niedersächsischen Rathäuser, aus einer offenen, an das Hauptgebäude sich anschliessenden Arkadengalerie. Die Reste dieser früheren Anlage sind noch in dem durch schwere, massive Säulen abgeteilten Vorraum an der Westseite des Saales erkennbar. Nach Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgesch. III, 32, Anm., ist in der Laube des Goslarer Rathauses bis 1596 Gericht gehalten. Es ist demnach anzunehmen, dass sich in der Laube der Tisch des Richters befand, während das Publikum auf dem Marktplatz versammelt war. Burckhardt-Wakernagel, Gesch. u. Beschr. d. Rath. zu Basel, p. 5 zufolge diente die Baseler Rathauslaube als Vorplatz der Rats- und Gerichtsstube: „in ihm nahmen, bevor das Gericht sich versammelte, dessen Amtleute die Reden und Anklagen der Rechtsuchenden entgegen. An den Pforten waren die Masse für die erlaubte Länge von Schwert und Degen in den Stein eingelassen. Hier auch wurden Mandate, Vorladungen, Verkündigungen, Fröhnungen angeschlagen."

in den Oberstock von aussen heraufführenden Treppe verbunden und mit einem hölzernen Schutzdach versehen ist. In Göttingen ist ebenfalls ein solcher Altan vorhanden, jedoch breiter und zur Hälfte frei, zur Hälfte von einem offenen Säulenbau überdeckt. Am Braunschweiger Rathaus befindet sich über der Laube im zweiten Geschoss wieder eine offene, an der ganzen Front des Gebäudes entlang laufende Galerie. Von diesen oberen Galerien und Balkonen, welche ebenfalls die Bezeichnung „Laube" führen, fanden öffentliche Verkündigungen des Rates, Ansprachen u. dergl. an die Bürgerschaft statt, wurden die Stadtgesetze vorgelesen, Richtersprüche und Beschlüsse bekannt gemacht; auch nahm der Landesherr hier die Huldigung der Bürger in Empfang.[1])

Die Pfeiler der Lauben sind in der Regel sehr schwer und massig, entsprechend der Last, welche sie zu tragen haben, ihre Decken teils flach teils gewölbt. Die übrigen Teile der Façade sind meist von einfacher Gliederung. Reicher sind nur die Façaden des Braunschweiger und Hannoverschen Rathauses. An ersterem, welches ca. 1400 erbaut ist, befinden sich an jedem Pfeiler des oberen Laubenganges immer zwei, in der Ausführung ziemlich rohe Statuen von deutschen Kaisern und deren Gemahlinnen, deren Entstehung in die gleiche Zeit mit der Erbauung des Hauses fallen möchte. Jede der spitzbogigen Arkadenöffnungen wird durch zierliches Masswerk ausgefüllt und von einem steilen Wimperg bekrönt. Durch die reiche Anwendung von glasierten Ziegeln macht das Rathaus von Hannover einen sehr malerischen Eindruck. Der Bau, welchen an Ost- und Westseite ein paar mächtige Treppengiebel zieren, wurde 1439 begonnen.[2]) Die Simslinie zwischen den beiden Geschossen enthält in dem genannten Material zahlreichen figürlichen

1) In Göttingen wurde 1370 den Turniergästen Herzog Ottos auf der Laube des Rathauses sicheres Geleit verkündet. 1379 wurde dort ein „statutum de sartoribus" bekannt gemacht; 1461 liess Herzog Wilhelm sich von der Stadt den Huldigungseid auf der Laube leisten, cfr. Gött. Urkb. I, 260; II, 378, 424 und Grupen, Orig. et antiq. Hanov. 320. Ähnliches wird berichtet von der Laube des Rathauses zu Hannover, cfr. Mithoff, Kunstd. u. Altert. I, 84, und der zu Braunschweig, cfr. Brschwg. Urkb. 1406. In Bremen ward „de bursprake (Stadtstatuten und Polizeiverordnungen, cfr. Nitzsch, Ministerialität und Bürgertum, p. 195) jahrlichs to mitfasten von der loven gelesen", cfr. Brem. stat. 617.

2) Cfr. „Die Provinz Hannover", herausgegeben von Johannes Meyer, Hannover 1888, p. 105.

Schmuck, welcher sich durch saubere Ausführung, zierliche Formen und leichte Anordnung ausgezeichnet. [1])

In ihrer inneren Gestalt, der Verteilung der Räumlichkeiten, zeigen die niedersächsischen Rathäuser, trotz aller Verschiedenheit im einzelnen, doch eine gemeinsame Anlage. Im unteren Geschoss befinden sich gewöhnlich Geschäftsräume, wie Bureaus und sonstige Amtslokale, auch das Gefängnis und der Rathauskeller. [2]) Mehr nach dem Hofe zu liegt der Marstall.[3]) Im oberen, mit dem Untergeschoss durch Treppen [4]) verbundenen Stockwerk gelangt man zunächst in einen meist sehr geräumigen Vorsaal, welcher je nach dem Zwecke, dem er vorwiegend diente, mannigfaltig benannt ist. So heisst in Goslar dieser Raum, obwohl er nicht zu ebener Erde sich befindet, „Rathausdiele," in Hildesheim „Wandhaus", in Hannover „Dantzhus". Es wurden darin allerlei öffentliche Veranstaltungen des Rates wie der Bürger, Gastmahle, Hochzeiten, Tanzbelustigungen u. s. w. abgehalten.[5]) Rings um den Vorsaal schliessen sich die Sitzungsräume für den Rat, unter ihnen der grösste, die eigentliche „Ratsstube", welche häufig, z. B. in Braunschweig, Hannover und Göttingen den

1) Die in sehr kleinen Verhältnissen gehaltenen Darstellungen zeigen die Anbetung der Könige, eine Genreszene (das sogen. „Luderziehen"), ferner Brustbilder von Fürsten mit Spruchbändern, die Wappen der heiligen drei Könige, des Papstes, der sieben Kurfürsten des Reiches, der Herzöge von Braunschweig, der Grafen von Wernigerode und verschiedener Stände, cfr. Mithoff a. a. O. I, p. 84 f. — Aus den an der Corniche befindlichen Jahreszahlen 1404 und 1455 geht hervor, dass der Schmuck im Laufe des Jahrhunderts allmählich entstanden ist, woraus sich auch manche Ungleichheiten in der Ausführung erklären. — Über die dargestellten Wappen cfr. Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen, Jahrg. 1852 p. 411 ff.

2) In Göttingen durfte Wein und Eimbecksches Bier nur vom Rate verschenkt werden, cfr. Mithoff a. a. O. II, p. 86. Auch der Braunschweiger Rat besass das Monopol des Eimbeckschen Bieres, cfr. Die Provinz Hannover, p. 533. In Göttingen diente die Ratsküche („Koken") auch als Versammlungsort der Gildenmeister, unter Umständen auch des Rates selbst, cfr. Mithoff II, 85.

3) Die Goslarer Kämmereiregister enthalten eine besondere Rubrik für Ausgaben, welche Pferde und Stallungen des Rats erforderten.

4) Dieselben liegen gewöhnlich im Innern, ausser in Goslar und Göttingen, wo die Haupttreppen von aussen in das obere Stockwerk hinaufführen.

5) Auch der grosse, noch aus gotischer Zeit stammende Ratssaal des Nürnberger Rathauses diente für derartige Zwecke, cfr. Thausing, Leben Dürers, 2. Aufl. II, p. 163. In Hameln gab es ein eigenes städtisches Gebäude, welches für Festlichkeiten bestimmt war, das sogen. Hochzeitshaus.

Namen „Dorntze“ („Dornten,“ „Dörnitz“) trägt.[1]) In unmittelbarer Verbindung mit der Ratsstube steht die Kapelle, welche des beschränkten Raumes halber gewöhnlich nur geringen Umfang und zwar meist die Form einer Apsis hat. Ihren Ursprung dürften diese Rathauskapellen wahrscheinlich auf die gleichen, allerdings meist geräumigeren Anlagen in mittelalterlichen Schlössern und Burgen zurückführen. Wir finden sie sowohl in deutschen als in italienischen Kommunalbauten während der gotischen Periode, auch als der burgartige Charakter dieser Gebäude längst gewichen war.[2]) Erst die Renaissancearchitektur verzichtet auf diese kleinen Kapellenanlagen In Niedersachsen sind in den Rathäusern zu Goslar, Hildesheim, Duderstadt, Hannover solche Kapellen noch erhalten, während diejenige des Lüneburger Rathauses verschwunden ist.[3])

Dies die wesentlichsten Züge der inneren Anlage. Während aber das Äussere der Rathäuser meist einfach und schmucklos ist, sind ihre Innenräume, vorzüglich die Hauptgemächer, auf die reichste Weise dekoriert. In den grossen Ratssälen pflegte man besonders die Malerei zum Schmucke der Wände zu verwenden. Auf diese Rathausbilder wollen wir im folgenden etwas näher eingehen.

Die malerische Ausschmückung von Rathaussälen ist eine ebenso alte[4]), als weitverbreitete Sitte. Wie es scheint, bieten die mittelalterlichen Burgen auch dafür die Vorbilder. Bekanntlich liessen schon im frühen Mittelalter Fürsten und Adel die Räumlichkeiten ihrer Pfalzen und Burgen, besonders die grossen Empfangs- und Festsäle mit ausgedehnten Wandmalereien versehen.[5]) In den Rat-

1) Dorntze, durnitze (slavisch: gornitza) ist s. v. a. Speisesaal, Gaststube cfr. Schmeller (Niederd. Wörterb. 1. 398). Ebenso Grimm (D. Wörtb.): durnitz, dürnitz, durnutz, dornz, dortze s. v. a. Stube, geheiztes Gemach.

2) In Italien haben z. B. die Rathäuser zu Florenz, Perugia, Siena, in Deutschland das Rathaus zu Nürnberg Kapellenanlagen.

3) Cfr. J. W. Albers, Beschreibung der Merkwürdigkeiten des Rathauses zu Lüneburg, p. 2. — In dem 1540 durch Brand vernichteten Rathaus zu Eimbeck wurde 1483 eine Kapelle eingerichtet, cfr. Mithoff a. a. O. II, p. 48 f.

4) In Deutschland führte schon Meister Wilhelm von Köln Wandmalereien im oberen Stockwerk des Kölner Rathauses aus Dieselben sind jetzt fast ganz zerstört und die geringen Reste, welche im Kölner Museum aufbewahrt werden, lassen das Thema der Gemälde nicht mehr erkennen. Erhalten sind stark beschädigte Gestalten von Propheten oder Philosophen. Einer derselben trägt ein Spruchband, cfr. Schnaase, Gesch. d. bild. K. VI, p. 393.

5) Wie wir aus der Beschreibung der Kaiserpfalz zu Ingelheim von Ermoldus Nigellus vernehmen, pflegten schon die Karolinger ihre Schlösser

häusern waren es ebenfalls die Hauptgemächer, die Sitzungssäle des Rates, die Gerichtszimmer oder Schöffenkammern, für welche eine künstlerische Ausstattung verlangt wurde. Dabei traten je nach der Entwickelung der Malerei in den einzelnen Ländern und je nach dem Charakter ihrer Bewohner grössere Verschiedenheiten zu Tage.

In Italien fanden fast ausschliesslich ausgedehnte Fresken, in den Niederlanden nur Tafelbilder Verwendung. Deutschland steht in dieser Beziehung in der Mitte: Neben Tafelgemälden begegnen wir auch Malereien grösseren Umfangs, bei denen mehr eine einheitliche Gesamtwirkung der Dekoration beabsichtigt ist. Diese Gemälde sind teils direkt auf der Wand, teils auf Leinwand oder Holzgetäfel ausgeführt.

Was die Darstellungen der Rathausbilder anlangt, so sind sie vorwiegend profaner Natur. Zwar fehlen nicht Malereien religiösen Inhalts. Besonders häufig begegnen wir ihnen in italienischen Ratspalästen [1]), und auch in deutschen kommen sie vor.[2]) Doch tritt im allgemeinen in dieser Kunst das kirchliche Element zurück. Gemeinsam allen Rathausbildern ist ferner, dass, ähnlich wie die Wandmalereien in Schlössern und Burgen, die dargestellten Gegenstände auf den Besitzer und die Bedeutung des Hauses, sowie auf den Zweck des einzelnen Raumes Bezug nehmen. Es geschieht dies, entsprechend dem Geschmacke des Mittelalters, seiner Freude an allegorisch-symbolischer Darstellung abstrakter Begriffe, zumeist in allegorisierender oder symbolisierender Weise. So hat z. B. Ambr. Lorenzetti in den Fresken des Sieneser Kommunalpalastes die Pflichten der Stadtobrigkeit, die Vorteile des guten, die Schattenseiten des bösen Regiments in Allegorien versinnbildlicht. Nicht minder finden sich aber auch historische Scenen ohne allegorische

---

mit Malereien vorwiegend profanen Inhalts, vermutlich im Stile derjenigen der byzantinischen Kaiser zu Konstantinopel, auszustatten. Die bedeutendsten der erhaltenen Burgmalereien sind wohl die Fresken des Schlosses Runkelstein in Tirol.

1) Besonders beliebt waren die sogen. Majestäten, wie in den Stadthäusern von Siena und San Gemignano.

2) Im Frankfurter Römer z. B. malte Hans Fyoll ein Kruzifix, cfr. Fr. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., p. 23. — Dürers „vier Apostel", welche, ehe sie nach München kamen, in der Losungsstube des Nürnberger Rathauses aufgehängt waren, dürfen wir, da sie nicht speziell für ein Gemach desselben bestimmt waren, wohl überhaupt nicht zur Klasse der Rathausbilder rechnen.

Nebenbedeutung. Ereignisse aus der Land- oder Stadtgeschichte werden mit Vorliebe dargestellt[1]); ferner Bildnisse von Landesfürsten[2]) oder solche berühmter oder verdienstvoller Bürger.[3]) Dazu traten mit dem wachsenden Interesse an der Antike Darstellungen von Scenen aus der Mythologie und der Geschichte des Altertums[4]), jedoch stets mit Rücksicht auf den Zweck des Raumes, in welchem sich die Gemälde befinden.[5]) Während es aber in Italien Sitte war, alle bedeutenderen Räumlichkeiten ohne Unterschied mit bildnerischem Schmuck zu versehen[6]), wurde dieser in den Niederlanden nur auf

1) So in Siena die Fresken Spinello Aretinos, Scenen aus dem Leben Papst Alexanders III. (welcher aus Siena gebürtig war) und Friedrich Barbarossas. Auch die Stoffe, welche Lionardo und Michelangelo in dem grossen Saale des Palazzo Vecchio zu malen hatten, waren der engeren Stadtgeschichte von Florenz entlehnt.

2) Die Ratsstube des Frankfurter Römers enthielt schon im 15. Jahrhundert eine Reihe von Kaisergestalten, von Karl dem Grossen anfangend. Cfr. Passavant, Kaisersaal und Kaiserbilder, Oberpostamtszeitung 1839, Nr. 78. — Den Triumphwagen Kaiser Maximilians, welcher nach Dürers grossem Holzschnittwerk auf die Wand des grossen Ratssaales zu Nürnberg von seinen Schülern ausgeführt wurde, dürfen wir ebenfalls hierhin rechnen. Cfr. Thausing, Leben Dürers II, 168. 2. Aufl.

3) So in Siena: das Reiterporträt des Feldherrn Guidoriccio Fogliani de' Ricci von Simone Martino.

4) Römische Staatsmänner (von Dom Ghirlandajo) in der Sala del' Orologio des Palazzo Vecchio; die Verleumdung des Apelles (nach Dürers Entwürfen) im Nürnberger Ratssaal, eine Allegorie auf die Gerechtigkeitspflege.

5) Unter Bezugnahme auf die gerichtliche Bestimmung einiger Rathaussäle finden sich auch religiöse Darstellungen: so besonders Schilderungen des Jüngsten Gerichts mit Anspielung auf den Weltenrichter Christus und die himmlische Gerechtigkeit. Derartiges zeigt z. B. ein bemaltes Steinrelief im Rotenburger Rathaus. Dieselbe Szene schilderte ein nicht erhaltenes Gemälde von Hans Dyg im Baseler Rathaus (cfr. Burckhardt-Wakernagel a. a. O. p. 41), ferner ein ebenfalls zu Grunde gegangenes Gemälde des Dierik Bonts im Löwener Stadthaus (cfr. Schnaase a. a. O. VIII, p. 225).

6) Den ausgedehntesten Freskenschmuck finden wir im Sieneser Kommunalgebäude. Es sind dort mit Fresken versehen: die grosse Sala di Gran Consiglio (Majestät, Reiterporträt, Sieg bei Torrita, Einnahme von Poggibonsi etc.), die kleinere Sala della Pace (Lorenzettis Allegorien), die Kapelle neben der ersteren (Fresken von Taddeo di Bartolo), ferner die daran stossenden Nebenräume, die Sale del Consistorio (Fresken von D. Beccafumi), di Balia (Fresken von Spinello), Stanza del Gonfalionere (Tafelbilder von Soddoma). Von dem grossen Bilderschmuck, welchen der Florentiner Ratspalast erhalten sollte, ist bekanntlich nur wenig ausgeführt worden. Cfr. die nähere Beschreibung desselben bei Gotti, Palazzo Vecchio. Florenz 1889.

eine bestimmte Art von Gemächern beschränkt. Lediglich die Gerichtssäle, die sogen. Schöffenkammern, pflegten in flandrischen Rathäusern von Künstlerhand geziert zu werden. Zur Darstellung wählte man meistens Beispiele strenger und unparteiischer Gerechtigkeitsliebe, welche teils lokalen Legenden, Sagen und Erzählungen, teils der antiken Geschichte, soweit dieselbe im Gesichtskreis der Zeit lag, entlehnt wurden. Dabei bemühten sich die Ratsbehörden der einzelnen Städte stets neue noch nicht bekannte Szenen und Exempel vorzuführen und zogen zur Angabe solcher mitunter sogar gelehrte Männer zu Rate.[1]) Die ersten Bilder dieser Art, die nicht mehr erhaltenen Tafeln Rogiers van der Weyden im Brüsseler Stadthaus[2]), wurden in dieser Beziehung für die Folgezeit vorbildlich. In Deutschland, wo niederländischer und italienischer Einfluss sich vielfach begegneten, waren Malereien für alle Repräsentationszimmer und aus allen Stoffgebieten üblich. Diese wurden häufig sogar noch zu Genredarstellungen erweitert. So befindet sich im Stadthaus zu Graz eine Gerichtssitzung, das Porträtbild der städtischen Behörde, welche einer Eidesleistung beiwohnt[3]), ferner im Nürnberger Ratssaal neben dem Triumphwagen Kaiser Maximilians und der Verleumdung des Apelles der sogen. Pfeiferstuhl[4]), eine Illustration zu dem alten Vorrechte der Geschlechter, Festlichkeiten in dem Versammlungssaal des Rates abzuhalten. Die grossen, jetzt zerstörten Wandgemälde, welche Holbein für den Baseler Ratssaal schuf[5]), schlossen sich stofflich den niederländischen Gerichtsbildern an; doch war bei ihnen gegenüber der moralisierenden Bedeutung mehr das historische Moment betont.

1) Den Bürgern von Löwen gab der Professor der Theologie Wilhelm Haecht das Thema für ihre Rathausbilder an. Cfr. van Even, Thierry Bouts, 1861 p. 21 f.

2) Cfr. G. Kinkel, Die Brüsseler Rathausbilder des Roger van der Weyden und deren Kopien in den burgundischen Teppichen zu Bern. Zürich 1867. Die Gemälde des Dierk Bonts für das Löwener Rathaus und die des Gherard David für die Schöffenkammer in Brügge schliessen sich den Tafeln Rogers in Form und Inhalt an.

3) Das Bild stammt von einem unbekannten Meister und ist mit der Jahreszahl 1478 bezeichnet. Cfr. Janitschek, Gesch. d. deutsch. Malerei, p. 303.

4) Auch diesem Gemälde liegen, wie den übrigen Bildern des Ratssaales, Entwürfe Dürers zu Grunde. Cfr. Thausing, Leben Dürers, 2. Aufl. II, p. 166. Vgl. auch A. Dürers Wandgemälde im grösseren Rathaussaale zu Nürnberg, radiert von Walther, mit Text von Lochner, Nürnberg 1869.

5) Cfr. A. Woltmann, Holbein und seine Zeit. 2. Aufl. p. 151—160, 359—362.

Die Gemälde in den niedersächsischen Rathäusern zeigen die gleiche Mannigfaltigkeit der Darstellungskreise, wie diejenigen im übrigen Deutschland. Das beste Beispiel in dieser Beziehung ist in dem ausgedehnten Bilderschmuck des Lüneburger Rathauses[1]) erhalten, welcher zu den Goslarer Werken eine gewisse Analogie gewährt und deshalb hier näher beschrieben werden soll.

Zwei grosse Säle, die Gerichtslaube im unteren Stockwerk und der Fürstensaal in der oberen Etage, und mit Malereien versehen. Der älteste Teil des Gebäudes ist die Gerichtslaube, anscheinend dem Anfange des 14. Jahrhunderts angehörig. Ein gewaltiger mit hölzernem Tonnengewölbe überdeckter Raum mit drei Fenstern an der südlichen und vier Fenstern an der östlichen Wand. Am westlichen Ende teilen mächtige Rundsäulen ein schmales Stück davon zu einer Art Vorhalle ab. Die drei Fenster der Südwand enthalten prächtige Glasmalereien, welche den Trachten der dargestellten Figuren, sowie ihrer befangenen Haltung zufolge anscheinend um 1400—1450 gearbeitet sind. Dargestellt sind die sogen. neun starken Helden, Figuren, welche wir in Niedersachsen häufig zum Schmuck der Façaden verwendet finden: David, Josua, Judas Maccabäus, Hektor, Alexander, Julius Cäsar, König Artus, König Karl und Gottfried von Bouillon. Die Malereien des Saales haben sämtlich gerichtliche Beziehung. Sie stammen teils aus dem 15. Jahrhundert, teils aus späterer Zeit. 1529[2]) hat eine Renovation derselben stattgefunden, wobei nicht nur die alten Gemälde übermalt, sondern auch neue hinzugefügt zu sein scheinen. Nach dem Stil der Malereien zu urteilen, hat wahrscheinlich ein Schüler Burckmairs die Restaurationsarbeiten ausgeführt, doch so, dass bei einzelnen Bildern der ursprüngliche gotische Charakter noch sichtbar ist. Dies gilt z. B. von dem grossen Temperabilde in dem Felde über den Bögen der Vorhalle, das ungefähr 1450 entstanden sein mag: Christus auf dem Regenbogen als Weltenrichter, rechts von ihm Johannes, hinter ihm eine teufelartige Gestalt, links Maria und neben ihr ein Mann in Pilgerkleidung (Jacobus Major?). Überall sind Spruchbänder und Inschriften gerichtlichen Sinnes angebracht. Darunter befindet sich in einer kleinen Nische eine vergoldete Holzfigur der Justitia.[3]) Die

1) Über das Rathaus zu Lüneburg vgl. J. W. Albers, Beschreibung der Merkwürdigkeiten des Rathauses zu Lüneburg. Lüneburg 1843.

2) Die Jahreszahl befindet sich an einem Gemälde der Westwand.

3) Dieselbe hält in der Linken ein aufgeschlagenes Buch. Die Angabe

Malereien an den holzverkleideten Wänden, ebenfalls in der Manier Burckmairs, zeigen in Rahmen von Arabesken und Rankenwerk eine Menge weiblicher und männlicher Gestalten, sämtlich mit juristischen Sinnsprüchen, darunter auch an der Westwand einen Ritter zu Ross in voller Turnierrüstung. Ob der dargestellte Kaiser Maximilian sei, wie in Lüneburg gewöhnlich angenommen wird, lässt sich, zumal bei dem Zustande des Bildes, nicht entscheiden. Die Dekorationen an der Decke des Gemaches gehören wohl auch in der Erfindung dem Burckmairschen Schüler an. An den Seiten des Gewölbes sind hier, umrahmt von Nischen im Renaissancestil, zahlreiche allegorische Gestalten in reicher Kleidung und landschaftlicher Umgebung, darüber in den Halbrunds, welche die Nischen bekrönen, die sieben Todsünden dargestellt. In der Mitte befinden sich vier runde Medaillons mit den Phantasiebildern fürstlicher Persönlichkeiten und den Wappen der Stadt und des Herzogs von Lüneburg.[1])

Der Fürstensaal im oberen Stockwerk, welcher früher wohl nur zu Repräsentationszwecken benutzt worden ist, erscheint in demselben Masse, wie die Laube mit Gerichtsbildern, mit Darstellungen historischen Inhalts geschmückt. Die auf Leinwand ausgeführten Malereien nehmen den oberen Teil der Wände ein und scheinen ca. 1500 begonnen[2], in der Folgezeit bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts jedoch weiter fortgeführt worden zu sein.[3]) Dargestellt sind die deutschen Kaiser nebst ihren Gemahlinnen von Kaiser Heinrich I. bis auf Otto IV., dann die Herzöge von Braunschweig-Lüneburg ebenfalls mit ihren Gattinnen von Herzog Otto bis Herzog Ernst († 1611). Die älteren Kaiser und Herzöge sind Idealfiguren, und auch bei den Fürsten jüngerer Zeit scheint der Künstler auf Bildnistreue verzichtet zu haben. Die Ausführung der Malereien trägt einen sehr rohen und handwerksmässigen Charakter, die Farben sind zudem jetzt fast verlöscht. Von ebenso geringem Kunstwert ist ein einzelnes, 1607 stark übermaltes[4]) Gemälde, welches die Be-

von Albers (a. a. O. p. 9), das Bild stelle die Mutter Gottes dar, beruht auf einem Irrtum.

1) Einige erst dem 17. Jahrhundert angehörige Gemälde in der Gerichtslaube sind, da sie für unsere Darstellung nicht in Betracht kommen, nicht erwähnt worden. Vergl. darüber Albers, a. a. O. p. 6 ff.

2) Cfr. Vaterländ. Archiv, Jahrg. 1827, Heft 1.

3) Der letzte der dargestellten lüneburgischen Herzöge, Ernst, starb 1611

4) Cfr. Vaterländ. Archiv, 1827, Heft 4. Eine Abbildung des Gemäldes bei Albers, a. a. O. Tafel IV.

lehnung Herzog Ottos (1235) durch Kaiser Friedrich II. in Gegenwart der sieben Kurfürsten (obwohl dieselben damals noch nicht existierten) und mehrere Bischöfe schildert. Die sehr beschädigten Malereien an der Decke des Saales, Medaillons mit Brustbildern römischer Kaiser von Augustus bis Rudolf II., scheinen erst im 17. Jahrhundert dem älteren Bilderschmuck hinzugefügt worden zu sein.[1])

Ähnliche Darstellungen wie der Fürstensaal enthielt der Bilderschmuck eines dritten Zimmers, des im westlichen Flügel des Rathauses gelegenen Stammgemaches. Es waren leinene Tapeten, welche angeblich der sonst unbekannte Leipziger Künstler Hans Epzenaet 1524 verfertigt hatte. Diese Werke sind jedoch verloren gegangen.[2])

Nicht von der Ausdehnung wie die Lüneburger, diesen jedoch sowohl an Geschlossenheit der Komposition als an künstlerischem Werte bedeutend überlegen sind die Malereien des Goslarer Rathauses, zu deren Beschreibung und Analyse wir nunmehr übergehen.[3])

---

1) P. Clemen, Die Porträtdarstellungen Karls des Grossen, Aachen 1890, giebt an, dass die Deckengemälde des Fürstensaals 1576 entstanden seien. Die barocke, mit antiken Formen spielende Manier derselben gehört jedoch zweifelsohne erst der Kunst des 17. Jahrhunderts an. Die Angabe Clemens beruht wahrscheinlich auf einem Missverständnisse folgender Stelle bei Albers (p. 16): „Die hölzerne Decke des Saales ist mit Brustbildern der römischen Kaiser bemalt, von Augustus bis auf Rudolf II., 1576." Die Jahreszahl bezieht sich jedoch nicht auf das Datum der Entstehung der Gemälde, sondern bezeichnet den Regierungsantritt Kaiser Rudolfs.

2) Cfr. Vaterländ. Archiv 1827, Heft 1.

3) Über die nicht mehr erhaltenen Gemälde der Rathäuser zu Hildesheim und Göttingen vergl. Korrespondenzblatt des Gesamtvereins d. deutschen Geschichts- und Altertumsvereine, 1857, p. 42; ferner Mithoff a. a. O. III, 167 ff. und II, 84.

II.

Die Malereien im Huldigungszimmer zu Goslar.

Die freie Reichsstadt Goslar[1]) gehörte im 15. Jahrhundert zu den blühendsten Städten Niederdeutschlands. Schon im frühen Mittelalter war es der Lieblingssitz der sächsischen, und besonders der salischen Kaiser. Die reichen Forsten und Bergwerke des Harzes, vornehmlich des in der Nähe der Stadt gelegenen Rammelsberges, bildeten die Hauptquellen für seinen Wohlstand, welcher durch kaiserliche Privilegien und durch die von der Bürgerschaft ihrem Hauptbestande nach erworbenen Einkünfte aus der Reichsvogtei noch erhöht wurde. Auch in den Zeiten des Niederganges der kaiserlichen Gewalt nahm die Entwickelung Goslars, welches sich dem Hansabund angeschlossen hatte, ihren ungestörten Fortgang, und als zu Beginn des 15. Jahrhunderts die letzten Rechte der Reichsvogtei in den Besitz der Bürgerschaft und das Amt des Reichsvogts auf den Rat übergegangen waren, erreichte die Stadt den Höhepunkt ihrer Blüte. Es war natürlich, dass der Reichtum der Bürger sich auch in einer regen Pflege der Künste äusserte. Einige Daten mögen dies näher erläutern. So wurde im Jahre 1478 die Marktkirche bedeutend erweitert und die Wandmalereien ihres Innern erneuert.[2]) 1494 erhielt das Gildehaus der Gewandschneider, die sogen. „Kaiserworth" plastischen Schmuck;[3]) in demselben Jahre

1) Über Goslar vgl. Krusius, Geschichte der Stadt Goslar; Heineccius, Antiquitates Goslarienses, Frankfurt, 1767; Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, Abteil. III. — Ein Urkundenbuch der Stadt ist noch nicht erschienen.

2) Für diese und die folgenden Angaben vgl. Krusius a. a. O., p. 203 ff.

3) Die Kaiserworth ist durch spätere Umbauten sehr verändert worden. Die acht hölzernen Kaiserfiguren in Nischen zwischen den Fenstern des oberen Stockwerks gehören dem Ende des 16. oder dem 17. Jahrhundert an und sind von der grössten Roheit. Alt sind nur die Baldachine und die Kon-

stifteten zwei Goslarer Bürger, die Gebrüder Geismar, für kranke hilfsbedürftige Frauen das St. Annenhaus, welches sie im Innern mit Malereien versehen liessen.[1]) Vor den Thoren wurden, wie üblich, zahlreiche Andachtsbilder errichtet, von denen die „fünf Stürzungen des Herrn", Steinskulpturen wohl in der Art und unter Nachahmung der Nürnberger „sieben Stationen" des Adam Kraft, besondere Verehrung genossen.

Den hervorragendsten Schmuck jedoch, welcher die Kunstübung in Goslar auf ihrer Höhe zeigt, bietet der Huldigungssaal des Rathauses.

Das Goslarer Rathaus, an der Westseite des Marktplatzes gelegen, besteht aus einem Komplex von zweistöckigen Gebäuden, deren Erbauung in verschiedene Zeiten fällt.[2]) Der direkt am Markt gelegene Hauptbau scheint etwa um 1400, der südwestliche Anbau in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der nach Norden sich erstreckende Flügel um die Mitte des 16. Jahrhunderts erbaut worden zu sein.[3]) Das ganze Gebäude ist durch nichts besonders bemerkenswert. Am Untergeschoss ziehen sich um die ganze Front nach dem Markte hin offene Arkaden, die in dem Laubengange der Kaiserworth ihre Fortsetzung finden und ursprünglich, wie es scheint, den Platz rings umsäumten. Auch befindet sich im unteren Stockwerke des südwestlichen Flügels eine ziemlich geräumige Halle mit conchenartigem Ausbau, welche ehemals als Kapelle benutzt wurde. Dieselbe wird häufig erwähnt und teils als „Kapelle unter dem Rathaus", teils als „Kapelle unter dem Archiv" bezeichnet.[4])

---

solen, an welchen sich Darstellungen, wie das sogen. Dukatenmännchen, Adam und Eva, Maria und Joseph etc. befinden. Die Zahl der jetzt teilweise verbauten Nischen scheint ursprünglich zwölf gewesen zu sein.

1) An der Altarwand der Kapelle Anna Selbdritt und die heil. Gertrud, beide Gemälde völlig übermalt. Die Holzdecke des Raumes ist mit ornamentalem Rankenwerk bedeckt.

2) Mithoff, a. a. O. p. 32, Anm., citiert die Nachricht eines späteren Chronisten, dass der Bau schon unter Kaiser Lothar 1136 gegründet worden sei. Abgesehen davon, dass keiner der vorhandenen Teile des Gebäudes einer so frühen Zeit angehört, erweist sich diese Nachricht auch schon durch die Thatsache als irrig, dass im 12. Jahrhundert überhaupt noch keine eigene Verwaltungsbehörde in Goslar existierte.

3) Cfr. Mithoff, a. a. O. p. 31 ff. An dem Eingangsportal des nördlichen Flügels befindet sich die Jahreszahl 1560.

4) Cfr. Mund, Topographisch-artistische Beschreibung der kaiserlich freien Reichsstadt Goslar, p. 81: „An der Südseite des Rathauses unten an der Treppe ist ein Zimmer, das vor Zeiten zu einer Kapelle diente, gegen-

Über den geräumigen Vorsaal im oberen Stockwerk, die Rathausdiele (s. o.), führen in westlicher Richtung ein schmaler Gang und darnach wenige Stufen in das Huldigungszimmer. Es ist dies ein quadratischer Raum von mässiger Höhe und Grösse mit je zwei Fenstern an der Nord- und Westseite. An der Ostseite befindet sich, mit dem Huldigungszimmer durch eine Flügelthür verbunden, eine quadratische Kapelle mit polygonalem Abschluss. Dieselbe ist nur klein, einer Nische ähnlich, dabei ziemlich dunkel und bloss von einem einzigen Fenster in der Apsis erleuchtet, und war für den die Versammlungen des Rates einleitenden Gottesdienst bestimmt. Sie liegt gerade über jener, bereits erwähnten Kapelle des Untergeschosses, welcher sie auch in Anlage und Gestalt entspricht. Aus der Inschrift am Thürbalken: „Dedicatio huius altaris est in die commemorationis omnium defunctorum 1506“ [1]) geht hervor, dass sie verhältnismässig jungen Datums ist. Offenbar reichte bis zu diesem Termine die im Erdgeschoss gelegene Kapelle für die religiösen Bedürfnisse des Rates aus, und erst die Rücksicht auf die grössere Bequemlichkeit der Ratsherren mag ihre Verlegung in den Oberstock neben den Sitzungssaal und die Umwandlung des unteren Raumes in eine Beinkapelle veranlasst haben. [2]) Zeitweilig, besonders

---

wärtig aber zur Holzremise angewandt wird.“ — Mithoff, a. a. O., p. 33, Anm.: „1510. Der Rat conferiert ihren Schreiber von Uslar ex resignatione Georgii Witzenhausen ein Altar in der Kapelle unter dem Rathause.“

1) Die Inschrift ist zwar übermalt, doch echt. Sie wird bestätigt durch folgende Angaben, welche wir dem städtischen Kämmereiregister von 1506 entnommen haben. Unter „Entelen Dinck“ wird hier der Betrag angeführt „vo' (für) ei lucht up die nyen altaer“, ferner für „die cappellen to wyende“ (zu weihen) und „eyn hautfath up de cappeln.“

2) Cfr. Mithoff, p. 33, Anm.: „1523. Burgrmstr Licent. Witzenhausen Frau, Brstr. Papen Tochter findet ihr conditorium als erste Lutheranerin in der Beinkapelle unter dem Archiv.“ Das Archiv ist ein kleines, neben dem Huldigungszimmer gelegenes Gemach, welches mit Wandschränken und Repositorien versehen war. — „Erdwin von der Hardt, dessen Chronik mit dem Jahre 1699 abschliesst, bemerkt, nach Mithoff (p. 33 Anm.), ad a. 1167: „Adelhogus Bischof zu Hildesheim consecrirt Cäcilia Kapell. Und Hermanus ein Altar in St. Mariä unter dem Rathaus, im untern Teile. Oberteil nunc Archivum.“ Der Chronist irrt hier, wenn er vom Rathaus und seiner Kapelle a. 1167 redet. Wohl aber geht daraus hervor, dass zur Abfassungszeit der Chronik, also Ende des 17. Jahrhunderts, das Archiv sich über der alten Marienkapelle im oberen Stockwerk befand.“ — Ebenso Mund a. a. O.: „Über diesen Zimmern (im Untergeschoss) ist das Archiv und die sogenannte Rüstkammer, wo vormals die Waffen aufbehalten wurden.“

in Perioden der Not und Gefahr, diente die obere Kapelle auch als Aufbewahrungsort von Wertsachen aller Art, Urkunden und Archivalien, entsprechend der uralten Vorstellung von der Unverletzlichkeit religiöser Gebäude, welche gleichsam eine Freistätte boten. So deponierten 1525 während des Bauernkrieges die Mönche des vor der Stadt gelegenen Klosters St. Georgenberg ihre Ornate, Siegel und Briefe „auf des Raths Kapell in einem Thurm“,[1]) und übertrugen dem Rate auch die Verwaltung ihrer Güter.

Welche Bestimmung das sogen. Huldigungszimmer hatte, ist nicht genau zu sagen. Weder Urkunden noch Chroniken bieten darüber Nachricht. Der Name „Huldigungszimmer“, welcher auf einer alten und durchaus glaubwürdigen Tradition beruht,[2]) sowie das Vorhandensein einer Justitia unter den Malereien, lassen schliessen, dass dieser Raum für öffentliche Sitzungen des Rats, Gerichtsverhandlungen, feierliche Gelegenheiten, wie die Huldigungsceremonien beim Regierungsantritt des Landesfürsten u. dergl. bestimmt und somit der vornehmste im Rathaus war. Dementsprechend hat der Saal eine überaus reiche Dekoration erhalten: Nicht nur Wände und Decke, sondern sogar die Fensterlaibungen und die Innenseiten der Eingangs- wie der Kapellenthür sind mit Darstellungen bedeckt. Alle Flächen sind mit Holz getäfelt, die Malereien sind darauf in Deckfarben ohne Grundierung ausgeführt.[3]) Der Auftrag der Farben ist oft so leicht, dass das Holz des Untergrundes durchscheint.

Die Wände werden durch zierliche Halbsäulchen, welche von Fialen bekrönt gotische, mit reichem Rankenwerk versehene Kielbögen tragen, in 26 mehr hohe wie breite Felder zerlegt. In einem jeden dieser Felder erscheint inmitten landschaftlicher Umgebung

1) Cfr. Mithoff, p. 37, Anm. Ein Turm existierte in dem Rathause nicht. Anscheinend ist unter dieser Bezeichnung der durch beide Stockwerke des Hauses reichende Kapellenbau zu verstehen, welcher im oberen Teil verschliessbar war, und zu dem die Mönche die Schlüssel hatten.

2) Nachrichten über Huldigungsfeierlichkeiten in diesem Saale sind nicht vorhanden. Die Huldigungsfeierlichkeit am 5. Februar 1705, die einzige, von der wir eine nähere Beschreibung besitzen, fand auf der Rathausdiele statt. Cfr. Heineccius, Antiq. Gosl. „Kurtzer Bey-Bericht“ und Mithoff, p. 37, Anm. Mithoff nimmt an, dass der Saal lediglich als Rathauskapelle gedient habe. Diese Ansicht erweist sich schon durch die erwähnte Figur der Justitia als unrichtig.

3) So auch Woldemar von Seydlitz, Wolgemut, die Wandlungen seiner Malweise, in der Lützowschen „Zeitschr. für bild. Kunst“, Jahrg. XVIII, p. 179.

eine lebensgrosse Einzelfigur. Die Gestalten sind sämtlich in die Trachten des 15. Jahrhunderts gekleidet und halten der Mehrzahl nach Spruchbänder mit lateinischen Inschriften in den Händen.

Den Mittelpunkt der Darstellungen bilden zwei, die Mitte der Westwand gegenüber der Kapellenapsis einnehmende Felder, welche durch einen Wandschrank getrennt werden. Rechts erblicken wir die Mutter Gottes auf der Mondsichel, von einer Strahlenglorie umgeben. In prächtige Brokatgewänder gehüllt, trägt sie auf dem linken Arme das Christuskind und in der Rechten ein Scepter, während zwei nackte Engel eine Krone über ihrem Haupte halten. Ihr gegenüber kniet anbetend ein älterer Mann in reicher, bürgerlicher Kleidung, eine Pelzmütze auf dem Kopfe und eine goldene Kette[1]) auf der Brust. Das Spruchband, welches diese Porträtfigur umgiebt, ist leer. Die Haltung der Figur wie der Umstand, dass sie sich an der hervorragendsten Stelle des Saales, zur Seite der heil. Jungfrau, befindet, bezeugen, dass wir den Stifter des Bilderschmucks vor uns haben. Auf der linken Seite neben dieser Figur, in der Ecke der Wand, ist in einem schmäleren Felde eine Justitia mit olivfarbenem Gewande und aufgelösten, blonden Haaren dargestellt. Ihr Schriftband mit den Worten: „Enes Manes rede ȳ halbe rede, man sal sy horē bede“ weist auf die Bestimmung des Zimmers als Gerichtslokal hin.

In den übrigen 23 Wandfeldern sind 12 weibliche und 11 männliche Gestalten in wechselnder Folge abgebildet: Die Sibyllen sowie die Kaiser und Könige Deutschlands. Die letzteren stehen auf marmorbelegten Estrichen, welche durch hohe flache Nischen und in halber Manneshöhe vor diesen aufgespannten Vorhängen vom Hintergrunde abgegrenzt werden. Die Sibyllen erscheinen auf natürlichem, mit Blumen bedecktem Grasboden und heben sich von schmalen, die Mitte der Gemälde einnehmenden Teppichen und dicht dahinter sichtbar werdenden, niedrigen Mauern ab. Im Hintergrunde öffnet sich auf jedem Bilde der Fernblick in eine bergige, mit Bäumen bestandene Landschaft.

Die Sibyllen sind durch Spruchbänder, welche sie in Händen halten, als solche gekennzeichnet. Es sind meist jugendliche Gestalten, gekleidet in die reichen Modetrachten der zweiten Hälfte

1) Auf der am Ende der Kette hängenden Schaumünze befindet sich kein Abzeichen, welches für die nähere Bestimmung der Gestalt verwendet werden könnte.

des 15. Jahrhunderts, wie sie besonders die oberdeutschen Maler, die beiden Holbeins darzustellen liebten. Nur die Hellespontica und die Erythraea erscheinen als bejahrtere Frauen, die erstere in bäuerlicher Kleidung, die letztere in Nonnentracht. Einzelne Sibyllen sind mit besonderen Attributen ausgestattet: Die Delphische hält ein Horn, die Erythräische ein Schwert in der Hand, zu ihren Füssen liegt ein mit Sternen besetzter Reif, die Hellespontische trägt in der Rechten einen Wanderstab, in der Linken eine Tonne. Die Samische tritt mit dem Fusse auf ein blosses Schwert, die Tiburtina hat eine Bockshaut als Mantel über ihr prächtiges Gewand geschlagen.[1]) Die auf den Schriftrollen der Sibyllen in gotischer Schrift enthaltenen Weissagungen sind folgende:

Nascetur Christus in bethlehem et annunciabitur in nazaret regente tauro pacifico fundatore quietis. O felix illa mater [cuius ubera illum lactabunt]. (Sibylla Tiburtina.)[2])

Magnus ab integro seculorum nascitur ordo. Jam redit et virgo redeunt saturnia regna (Virgil. Eclog. IV, 5. 6). (Sibylla Cumena).

Ecce veniet dies et nascetur de paupercula et bestie terrarum adorabunt eum. Clamabunt et dicent laudate eum in atriis celorum. (Sibylla Samia.)

De excelso celorum habitacio perspexit humiles suos et nascetur in diebus novissimis de virgine hebrea cum [cunabilis] terre. (Sibylla Hellespontica.)

In prima facie virginis ascendet puella facie pulchra capillis prolixa sedens super sedem stratem puerum nutriens dans ei ad comedendum proprium lac de celo missum. (Sibylla Cimmeria, auch Cymea, Chymerea oder Chimica genannt.)[3])

In ultima aetate humiliabitur deus humanabitur proles divina viuet humanitati divinitas jacebit in feno agnus et puellari officio educabitur. (Sibylla Erythraea.)

Invisibile verbum palpabitur. Germinabit ut radix siccabit ut folium, non apparebit venustas eius. Circumdabit alvus maternus

---

1) Über diese Sibyllendarstellungen vergl. Exkurs I.

2) Unterschriften oder sonstige Bezeichnungen sind an den Bildern nicht vorhanden. Nur eine Sibylle an der Südwand wird inschriftlich L. I. B. I. C. A. genannt, jedoch irrtümlicherweise, da die Worte ihres Spruchbandes vielmehr der persischen Sibylle zukommen. Cfr. Mithoff, Archiv III, p. 35.

3) Cfr. Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, p. 497.

et florebit deus leticia sempiterna et ab hominibus conculcabitur. nascetur et matre ut deus. conversabit ut peccatorum homo quidam gentilis vidit hanc gloriam. (Sibylla Agrippa.)

Ecce veniet [dies] et illuminabit dominus densa tenebrarum et soluetur nexus sinagoge et desinet labia hominum et videbunt regem viventium et tenebit illum in gremio virgo domina gencium et regnabit in misericordia et uterus matris eius erit statera cunctorum. (Sibylla Libyca.)

Ecce bestia conculcaberis et gignetur dominus in orbem terrarum et gremium virginis erit salus gencium et pedes eius in valetudine hominum invisibile verbum palpabitur. (Sibylla Persica.)

Ex olimpo excelsus veniet et firmabit consilium in celo et annunciabitur virgo in vallibus desertorum. (Sibylla Phrygia.)

Nascetur propheta absque matris coitu ex virgine eius. (Sibylla Delphica.)

Veniet ille et transibit colles et latices olimpi regnabit in paupertate et dominabitur in silencio et egredietur de utero virginis. (Sibylla Europaea.)[1])

Die elf Herrscher erscheinen in königlicher Tracht und tragen die Reichsinsignien, Krone, Scepter und Reichsapfel. Mannigfache Erklärungen dieser Gestalten sind versucht worden: aber alle erscheinen unzulänglich, zumal da weder Inschriften noch andere die Figuren bestimmende Attribute auf den Gemälden vorhanden sind. So hat man an elf Könige des Stammbaumes Christi oder mit Rücksicht auf die zwölf Sibyllen an die römischen Kaiser von Augustus bis Domitian gedacht.[2]) Die grösste Wahrscheinlichkeit dürfte die Annahme haben, dass deutsche Kaiser dargestellt

1) Die Inschriften stimmen mit den Weissagungen der Sibyllen in Schedels Weltchronik (Nürnberg 1493) überein.

2) Diese Ansicht spricht Mithoff a. a. O., p. 35, aus. Auch in Goslar werden die Darstellungen allgemein als die Bildnisse der genannten antiken Kaiser gedeutet. Von den Sibyllen pflegte jedoch nur die Tiburtina zusammen mit einem antiken Kaiser, nämlich Augustus, dem sie der Sage gemäss von der Geburt Christi geweissagt haben soll, abgebildet zu werden. Darstellungen dieser Scene begegnen häufig als Einzelbilder (so z. B. auf dem linken Flügel des Middelburger Altars von Rogier van der Weyden, Berl. Gal. Nr. 535); vergl. auch Exkurs I. Zusammenstellungen der übrigen Sibyllen mit antiken Kaisern kommen dagegen unseres Wissens nirgends vor; vielmehr pflegten vorzugsweise die zwölf Propheten als Pendants zu den Sibyllen dargestellt zu werden, wie dies auch im Goslarer Ratssaal der Fall ist, dessen Decke mit zwölf Prophetenbildern geschmückt ist. Cfr. Excurs I.

seien. Wie wir oben hervorgehoben haben, war es allgemeine Sitte, die Ratssäle mit Bildnissen fürstlicher Persönlichkeiten, speziell solcher, welche mit der betreffenden Stadt in näherer Beziehung standen, zu schmücken. In Italien sowohl als in Deutschland, speziell in Niedersachsen, im Lüneburger Rathaus, fanden wir derartige Darstellungen. Auch an den Façaden des Braunschweiger und Hannoverschen Rathauses begegneten sie. In Goslar selbst bieten die Kaiserstatuen an der Kaiserworth,[1]) wenn auch aus späterer Zeit, doch zweifelsohne als Ersatz für ältere, verschwundene Standbilder, hierfür ein Beispiel. Welche Kaiser aber dargestellt sind, ist trotz des porträthaften Charakters der Figuren nicht zu sagen. Man denkt ja zunächst an die Ottonen und Salier, deren Lieblingssitz Goslar war, und welche die Blüte der Stadt begründet haben. Münzen und Siegel der deutschen Kaiser bieten jedoch nicht die geringsten Analogien zu diesen Malereien und auch sonst haben wir keine Darstellungen von Kaisern gefunden, die mit denen zu Goslar eine Vergleichung ermöglichten. Wir müssen demnach annehmen, dass der Künstler hier, wie dies auch sonst in ähnlichen Fällen vielfach geschehen ist, eine Reihe von Idealgestalten in zeitgenössischer Tracht geschaffen hat.

In den Fensterlaibungen des Saales sind, den Gestalten der Sibyllen und Kaiser in Grösse und Anordnung entsprechend, Schutzheilige von Goslarer Kirchen und Stiftungen dargestellt. Die einzelnen Persönlichkeiten sind durch die ihnen zukommenden Attribute charakterisiert. In dem zunächst der Eingangsthür gelegenen Fenster erscheinen Matthias mit dem Beil, der Patron des Domes, und die heilige Anna Selbdritt, also die Titelheilige des St. Annenhauses. Sie trägt das Christkind auf den Armen, Maria, ein halbwüchsiges Mädchen, steht neben ihr. In dem folgenden Fenster sind die Schutzheiligen des hochberühmten Reichsstiftes St. Simonis et Judae, Simon mit der Säge und Judas Thaddäus mit der Keule abgebildet. Die Fenster der Westwand enthalten die beiden Märtyrer Kosmas und Damian, welchen die Goslarer Marktkirche geweiht war, ferner den Patron der Nicolaikapelle, Bischof Nicolaus mit dem Buch und den drei Broten, und die heil. Katharina mit dem Rad für die mit dem Petersstift verbundene Kapelle gleichen Namens.

Die Decke des Saales ist durch buntbemalte Holzleisten in vier grosse und sechzehn kleinere Quadrate geteilt. Die mittleren

1) Cfr. oben p. 20, Anm. 3.

vier grossen Felder enthalten die wichtigsten Scenen aus der Geburtsgeschichte des Heilands. Zunächst erblicken wir die Verkündigung: Gabriel, von kleinen Engeln umflattert, schwebt in eine offene Halle hinein und überbringt der vor einem Betpult neben ihrem Bette knienden Maria die himmlische Botschaft, während Gott Vater aus den Lüften die Taube auf die Jungfrau herniedersendet. Dann die heilige Nacht: Maria ist mit mehreren kleinen Engeln vor dem neugeborenen Kinde andächtig auf die Knie gesunken, während Joseph eine Laterne in der Hand von rechts her das Gehöft betritt; im nahen Stall stehen Ochs nnd Esel, im Hintergrunde schauen zwei Hirten über eine Mauer der Scene zu. In die gleiche Örtlichkeit führt uns das nächste Bild, die Anbetung der hl. drei Könige, welche, von einem grossen Dienertross begleitet, ihre Geschenke dem Kinde überreichen. Die Darstellung des Jesusknaben findet in dem Chor einer kleinen gotischen Kirche statt. In der Mitte steht der Altar, auf ihm die zum Opfer bestimmten Tauben; rechts daneben Simeon mit dem in Windeln gehüllten Christkinde auf den Armen, hinter ihm Joseph und links Maria nebst ihren Frauen; buntgeflügelte Engel schweben über der Versammlung.

Dem Gedankenkreise dieser Gemälde entsprechen die in den übrigen Feldern der Decke angebrachten Darstellungen. In den vier Eckfeldern die Evangelisten mit ihren Symbolen, sämtlich in sitzender Stellung. Die Inschriften auf ihren Bandrollen beziehen sich auf die in den Hauptfeldern geschilderten Ereignisse:

Lukas mit dem Stier: Missus est angelus gabriel a deo in (urbem in Galilea, nomine Nazareth) Luce I. (Vers 26).

Johannes mit dem Adler: Verbum caro factum est. Johannes I. (Vers 14).

Matthäus mit dem Engel: Cum natus esset ihesus in bethlehem ecce magi ab oriente venerunt. Mathei II. (Vers 1).

Markus mit dem Löwen, welchem, wohl infolge eines Versehens des ausführenden Malergehilfen, ein Spruch aus dem Evangelium Lucae beigefügt ist: Cum inducerent puerum ihesum parentes eius in templum. luce II. (Vers 27).

Auch die Propheten, welche in den übrigen Deckenfeldern in den mannigfaltigsten, phantastischen Kostümen sitzen, halten Schriftbänder mit messianischen Weissagungen:

Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius emanuel. Isaie. ocdauo VII.

Novum faciet dominus super terram mulier circumdabit virum. Jermie. XXXI.

Hec porta clausa erit et dominus deus israhel ingressus est per eam. ezochielis. XLIIII.

Tu bethlehem terra iuda non eris minima. myche. V.

In medio duum animalium cognoscetur. Abacuck III.

Lapis angularis abscissus est sine manibus de monte. Danielis. II.

Rex israel dominus in medio tui. Sophonie III.

Ecce ego venio et habitabo in medio vestri. Zacharie II.

Veniet ad templum sanctum suum Dominator quem vos queritis. Malachie. III.

Orietur stella ex Jacob. Balam XXIIII.

Omnes de Saba veniuut aurum et thus deferentes. Jesaie.

Regeo tarsis et insule munera offerent. Daniel XXI.

Treten wir schliesslich durch die Flügelthür in die kleine Kapelle ein, so erblicken wir zunächst auf den Innenseiten dieser Thür Christus als Schmerzensmann und die Mater dolorosa. Letztere, eine bejahrte Frau, steht mit gefalteten Händen da, ihre Brust wird von fünf Schwertern durchbohrt. Christus trägt die Dornenkrone auf dem Haupt, Rute und Geissel in den gebundenen Händen; sein von Blut überströmter Körper ist nur mit einem Mantel bedeckt.

Die übrigen Malereien der Kapelle, an den Wänden und Gewölben derselben, sind des beschränkten Raumes wegen von kleinem, miniaturhaftem Format und abweichend von den Holzmalereien des Saals auf die kalkbeworfene Wand in Leimfarben gesetzt. Am Gewölbe befindet sich Christus als Weltenrichter auf dem Regenbogen in blauer, goldumränderter Aureole, unten an den Wandflächen die hl. Dreieinigkeit, zu oberst die Taube, in der Mitte, auf jeder Seite von zwei Engeln umgeben, Gott Vater mit langem weissem Bart, den Kreuzesstamm mit dem Gekreuzigten haltend, sodann drei Scenen aus der Passionsgeschichte des Herrn: Christus vor Pilatus, die Kreuztragung und die Kreuzigung. In den Laibungen des kleinen Fensters, durch welches die Kapelle ihr Licht empfängt, zeigen sich wieder Simon und Judas mit ihren Insignien, wahrscheinlich um anzudeuten, dass die Kapelle eine Filiale des St. Simon- und Judas-Stiftes war. In dem farbigen Glasfenster nochmals Maria mit dem Kinde auf der Mondsichel.

Die Erhaltung des gesamten Bilderschmuckes lässt vielfach zu wünschen übrig. Ob im Laufe des 16., 17. und 18. Jahrhunderts

Übermalungen stattgefunden haben, wissen wir nicht, ist indessen wohl anzunehmen. Vor sechs Jahren wurde seitens der preussischen Regierung eine grössere Restauration sämtlicher Gemälde veranstaltet.[1]) Ein Gutachten, welches sich in der Stadtregistratur von Goslar befindet, giebt über diese Erneuerungsarbeiten, sowie über den Zustand der Gemälde vor der Renovierung Auskunft. Am schlechtesten war die Erhaltung der Kapellenbilder, welche wegen der Feuchtigkeit der Wand sowie ihrer unzureichenden Grundierung und Untermalung halber verderblichen Einflüssen besonders ausgesetzt gewesen und fast ganz verlöscht waren. Nicht erheblich besser waren die Malereien im Saale erhalten; diese hatten besonders durch die Abblätterung der ohne Bindemittel von Öl oder Leim auf das Holz aufgetragenen Farben gelitten. So war denn eine ziemlich umfassende Überarbeitung und Auffrischung der Gemälde notwendig geworden. Dennoch scheint im allgemeinen ihr ursprünglicher Charakter gewahrt worden zu sein, wenn auch im einzelnen zahlreiche Veränderungen eingetreten sind, welche die Beurteilung der Malereien erschweren.

1) In den Jahren 1882 und 1883 wurden von Studierenden der akademischen königl. Hochschule in Berlin, unter der Leitung des Professors F. O. Kuhn sowie des Dekorationsmalers Marschall, Kopien von den Goslarer Bildern angefertigt. Die Mittel dazu waren vom preussischen Kultusminister bewilligt worden (frdl. Mitteilung des Herrn Professors Kuhn). Die Kopien werden in der königl. Bauakademie zu Berlin aufbewahrt, sie sind teils in Originalgrösse, teils in kleinerem Format gehalten und kommen den Originalen ziemlich nahe. Sie sind deshalb besonders bemerkenswert, weil sie den Zustand der Gemälde vor der Restauration zeigen.

III.

Über die Entstehungszeit und den Urheber der Malereien.

Aus der Einheitlichkeit und der stilistischen Gleichartigkeit der Gemälde geht mit Notwendigkeit hervor, dass dieselben nicht verschiedenen Epochen angehören, sondern ohne Ausnahme gleichzeitig entstanden sind. Es ist daher auch nicht zu bezweifeln, dass die Jahreszahl 1506, welche nach der oben mitgeteilten, an der Apsis angebrachten Inschrift das Datum der Kapellenweihe bezeichnet, zugleich auf die Fertigstellung der Kapellenbilder und auf die Vollendung der gesamten Saaldekorationen zu beziehen sei. Der Beginn der Ausschmückung ist aber jedenfalls nach 1494 anzusetzen: denn unter den Gemälden der Fensterlaibungen, welche die Schutzheiligen von Goslarer Kirchen, Kapellen und Stiftungen darstellen, befindet sich auch das Bild der hl. Anna, deren Stiftung, die einzige in Goslar, das St. Annenhaus, erst 1494 von den Gebrüdern Geismar, wie oben (pag. 21) erwähnt, erbaut worden war. Vermutlich entstanden die Bilder also kurz vor 1506. Und damit stimmt auch ihr künstlerischer Charakter überein, welcher der der Übergangszeit der Gotik in die Renaissance ist: die bunte Farbengebung, die oft unrichtige Zeichnung, die geschwungenen Gestalten gehören noch der gotischen Manier an, während die leichte, flüssige Malweise, der flotte, dekorative Stil schon zu der geübteren Kunstfertigkeit des 16. Jahrhunderts hinüberzuleiten scheint.

Einer lokalen Tradition zufolge ist der Bürgermeister Johann Papen der Stifter und Besteller der Gemälde gewesen. Papen stand in den Jahren 1497 — 1509 mit geringen Unterbrechungen an der Spitze der Gemeinde.[1]) Mit Rücksicht auf die gewonnene Datierung der Bilder und die Porträtfigur, an der Westwand des Saales, ge-

1) Cfr. Crusius l. c.

winnt diese Annahme grosse Wahrscheinlichkeit, zumal da Papen auch sonst sich durch Verwendung seines Reichtums im öffentlichen Interesse hervorthat.[1])

Über den Urheber des Bilderschmuckes im Goslarer Rathause sind bisher nur Vermutungen geäussert worden. Der Hildesheimer Stadtbibliothekar Dr. I. M. Krâtz hat zuerst behauptet, dass die Gemälde auf den Nürnberger Maler und Lehrer Dürers, Michael Wolgemut, zurückzuführen seien. Mit Bezug hierauf veröffentlichte er im „Hildesheimer Allgemeinen Anzeiger" Nr. 269, 3. September 1858, folgende Notiz:

„Wir freuen uns, alle diejenigen, welche sich für die Erhaltung alterthümlicher Denkmäler interessieren, benachrichtigen zu können, dass der wohllöbliche Magistrat der Stadt Goslar den im hiesigen Rathhausgebäude gelegenen kaiserlichen Huldigungssaal gegenwärtig würdig und passend restauriren lässt. Es ist uns bei der jüngsten Anwesenheit in Goslar gelungen, zu ermitteln, von wem die höchst interessanten Wand- und Deckenmalereien an dem Getäfel des Saales gemalt und die schön geschnitzten, baldachinartigen Verzierungen, welche dermalen der Tischler E. Büsch ausgezeichnet ausgebessert und erneuert, gearbeitet sind. Die Gemälde hat der berühmte Michael Wolgemuth (Mekel Wolgemoet), der Lehrer Albrecht Dürers, aufs brillanteste ausgeführt und die Skulpturen sind von dem Meister Hans Schmidt (Mester Hans Smet) und seinem Kollegen Henning Marburg (Henni Marborch) in den letzten Dezennien des 15. Jahrhunderts, als der Bürgermeister Johannes Papen regirte, kunstvoll gearbeitet.

Hildesheim, den 3. Sept. 1858.

J. M. Krâtz, Dr."

Die Quelle seiner Entdeckung giebt also Krâtz nicht an, doch stützt er sich allem Anschein nach auf urkundliche Notizen. Kurze Zeit nach dieser Mitteilung erschien im Goslarer „Allgemeinen Anzeiger und Nachrichten" Nr. 49, 18. Juni 1862, eine anonyme Abhandlung über die Gemälde, welche die Angaben Dr. Krâtz's wiederholt, dabei aber, wohl nach weiteren, brieflichen oder mündlichen Mitteilungen des letzteren, als die Quelle der Entdeckung

1) Auf dem Rathaus werden zwei vergoldete Silberpokale gezeigt, welche Papen der Stadt verehrt hat. Eine Inschrift giebt davon Kunde: Disse · vorgulden · Koppe · twei · sint · ut · dat · achtbar · mgrē · iohan · papē · borg'mester · seliger · testamente · tom · gemeinen · bestē · uñ · kē · gegevē · 1519.

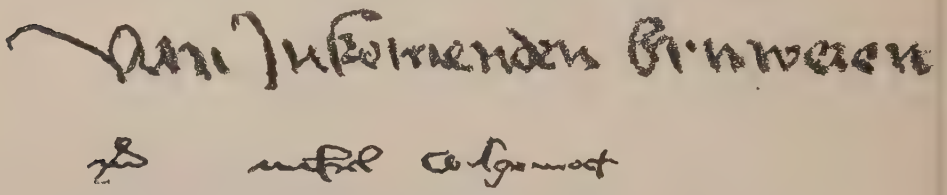
das Goslarsche Kämmereiregister vom Jahre 1501 bezeichnet. Der Bericht, welcher den an den Minister eingesandten Akten über die Restauration der Gemälde beigefügt ist, hat den Titel: „Das Gemäldezimmer auf dem hiesigen Rathhaus (Nach Ermittelungen des Herrn Dr. Krâtz in Hildesheim)“ und lautet u. a.:

„Wer die Gemälde gemalt, darüber hat man lange verschiedene Meinungen gehegt, indes nach Annahme eines Kämmereiregisters von Goslar vom Jahre 1501 lässt sich mit Bestimmtheit angeben, dass sie von Michael Wolgemuth angefertigt sind. Denn in dem oben gedachten Buche steht vermerkt, dass er unter die Goslarschen Bürger und Brauer aufgenommen ist. Ist also Wolgemuth derzeit in Goslar gewesen, so hat er auch unstreitig die Malereien gemacht. Denn was sollte ihn anders nach Goslar geführt haben als eben die Ausführung dieser Bildwerke auf dem Rathhaussaale der alten Kaiserstadt, und warum sollte man ihn gerade in Goslar unter die Bürger und Brauer aufgenommen haben? Bekanntlich braute man in Goslar im 15., 16. und 17. Jahrhundert das schönste Bier in Niedersachsen, also ein Mitglied dieses Brauerkollegiums zu sein, wurde vor Zeiten als ein hohes Ehrenamt angesehen, zumal man noch jetzt in der Benennung „Bürger und Brauer“ eine besondere Auszeichnung findet. Nürnberg und Goslar standen schon miteinander in engster Beziehung und deswegen lässt es sich auch erklären, wie Wolgemut nach Goslar gekommen sei und dort die Ausmalung des Saales übernommen hat. Die über den Malereien angebrachten baldachinartigen Verzierungen hat Meister Hans Schmidt verfertigt, er kommt gleichfalls in dem oben genannten Kämmereiregister von 1501 vor, und den noch vorhandenen Tisch in diesem Saale hat Meister Henning Marburgk 1510 gearbeitet, auch dieser Meister wird in denselben Kämmereiregistern genannt.“

In weiteren Kreisen wurde die Entdeckung des Dr. Krâtz durch W. H. Mithoff, „Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte“, Abt. III, p. 34, Anm., wo der Verfasser gelegentlich der näheren Beschreibung der Goslarer Gemälde dessen Erklärung vom 3. Sept. 1858 auszugsweise mitteilt, sowie durch M. Thausing, „Leben Dürers“ I, p. 84 f. (2. Auflage), bekannt. Thausing citiert zwar Mithoff als Gewährsmann, doch müssen wir seinen Worten zufolge, „Wolgemut sei durch das Ehrenbürgerrecht und die Aufnahme in die Brauergilde von Goslar ausgezeichnet worden“ (wovon Mithoff nichts erzählt), annehmen, dass er entweder nähere Mitteilungen von Krâtz selbst erhalten oder

den obigen Bericht im Goslarer Anzeiger von 1862 vor Augen gehabt habe. Thausing sind alle späteren Forscher, die über Wolgemuts Thätigkeit in Goslar geschrieben haben, wie W. von Seydlitz (l. c.), R. Vischer (Studien zur Kunstgeschichte, p. 377 ff.), H. Janitschek (Gesch. der deutsch. Mal., p. 290) gefolgt.

Eine nähere Untersuchung des im Goslarer Stadtarchiv vorhandenen Materials ergiebt jedoch, dass die Urheberschaft Wolgemuts nicht feststeht, vielmehr ein Irrtum des Dr. Krâtz vorliegt, welcher in der kunstgeschichtlichen Litteratur wiederholt worden ist. Die Stelle des Kämmereiregisters von 1501, aus welchem obigem Bericht vom Jahre 1862 zufolge Krâtz seine Notiz geschöpft hat, lautet:



Die in dieser Notiz [1]) genannte Person wurde mit dem Nürnberger Maler Michel Wolgemut identifiziert. Man meinte, die Aufnahme desselben in die Goslarer Brauergilde sei die Belohnung für seine künstlerische Thätigkeit im Rathause gewesen, gleich als ob diese Zunft für die Ausschmückung von Rathaus und Kapelle pflichtig gewesen wäre, wie beispielsweise in Florenz die Zunft der Wollweber für den Dom. Solche Verhältnisse bestanden in deutschen Städten überhaupt nicht. Von einer Verleihung des Goslarschen Ehrenbürgerrechtes besagt also diese Notiz nichts; sie sagt nur, dass ein gewisser Wolgemoet Mitglied der Brauerzunft, allerdings der vornehmsten in Goslar, gewesen war. Und es muss dies eine dem Ratsschreiber bekannte Persönlichkeit gewesen sein, weil andernfalls bei einem Fremden, zumal bei jemandem, der zum ersten Male im offiziellen Stadtbuche verzeichnet ist, dessen Herkunft beigesetzt worden wäre. In der That gab es in Goslar eine Familie Wolgemut. [2]) Ferner wohnte auch in Nürnberg eine Kauf-

1) Cfr. das Faksimile:

Von Inkomenden bruweren
5 Schilling Nickel (oder Mekel oder Mikel) Wolgemoet.

Eine weitere Notiz über diesen Namen kommt in den Kämmereiregistern nicht vor.

2) In einem schlecht erhaltenen, anscheinend aus der zweiten Hälfte des

mannsfamilie des Namens, welche sicheren Nachrichten zufolge aus Goslar stammte.[1]) Es ist vielleicht anzunehmen, dass diese beiden Familien untereinander verwandt waren. Ob aber beide verwandtschaftliche Beziehungen zu der Nürnberger Malerfamilie und somit zum Künstler Michel Wolgemut, dessen Geschlecht in Nürnberg bis in das Jahr 1360 nachweislich zurückreicht[2]), hatten, ist nicht auszumachen, doch nach Lochner unwahrscheinlich.[3])

In dem Goslarer Register dürfte aber wohl ein Glied der in Goslar eingesessenen Familie genannt worden sein. Dazu kommt, dass die Lesung des Vornamens keineswegs feststeht. Es kann gelesen werden „Mekel", ferner „Mikel", da unklar ist, ob der Anfang der Schleife am k zusammen mit dem vorhergehenden Grundstrich ein e oder ein i bildet. Aber auch „Nickel" lässt sich verteidigen, und zwar mit einiger Wahrscheinlichkeit. Mag auch „Mekel" sonst in Niedersachsen zu belegen sein[4]), in Goslarer Dokumenten fanden wir diese Form nicht. Nickel[5]) dagegen ist eine in Niedersachsen sehr gebräuchliche Form für Nikolaus. Ein solcher, Nickel Wolgemodt[6]) kommt in der That in Goslar zu jenen Zeiten

15. Jahrhunderts stammenden Bürgerverzeichnis fanden wir Anne und Andres Wolgemoded, in einer Urkunde von 1547 Lehñert Wolgemoeth. Silvester Wolgemut war 1541 Bürger zu Wernigerode, cfr. Zeitschrift des Harzvereins, Jahrg. Bd. VII 1874, p. 45, Leonhard Wolgemuth 1546 Berghauptmann in dem unweit Goslar gelegenen Wildemann, cfr. Honemann, Altertümer des Harzes II, p. 60. Die verschiedene Schreibweise des Namens ist bedeutungslos: gerade bei Namen schwankt die Orthographie sehr. So fanden wir Marburgk, Marborch, Smet, Smed, Geismar, Geismer. Der Vorname Henning zeigt die Varianten: Henig, Henigk, Henighns, Henni. Auch der Name des Nürnberger Malers wird in den städtischen Bürgerverzeichnissen teils Wolgemut, teils Wolgemutt geschrieben. Cfr. v. Murr, Journal zur Kunstgesch. XV, 29 ff.

1) Cfr. G. W. K. Lochner, Quellenschriften zur Kunstgeschichte, p. 128.

2) Cfr. Chr. G. v. Murr, Journ. zur Kunstgesch., Nürnberg 1787, XV, p. 29 ff.

3) Nach Lochner (l. c.) haben die nach Nürnberg von Goslar zugewanderte und die Familie des Malers nichts miteinander zu thun.

4) Cfr. Grimm (D. Wörterb.) VI, p. 2169: Michel gross, got. mikils, altnord. mikill, ags. micel, mycel, alts. mikil, mnd. michel, ahd. mihhil, mhd. michel. Da im Niederdeutschen die Dumpfung des i in e sehr üblich ist, so stände der Abwandlung des altsächsischen mikil in mekel wohl nichts entgegen.

5) Der Goslarer Archivar, Herr Oberlehrer Dr. Hoelscher, hält die Lesart Nickel für die richtige.

6) Über die verschiedene Schreibweise des Namens Wolgemut und anderer vergl. oben, Anm. 2.

urkundlich vor: er wird 1503 und 1506 als „Oldermann der Kercken thom Ffranckenberge", also als ein eingesessener Bürger der Stadt erwähnt.[1]) Es liesse sich somit behaupten, dass dieser Nickel Wolgemodt mit der in der Notiz des Kämmereiregisters aufgeführten Persönlichkeit identisch sei, und in der fraglichen Stelle die Lesart Nickel den Vorzug verdiene.

Welche von den Lesarten aber auch als die richtige angesehen werden mag, so viel glauben wir wahrscheinlich gemacht zu haben, dass die Notiz des Kämmereiregisters in keiner Weise für die Bestimmung der Malereien verwendbar ist.[2]) Da bisher eine auf die Anfertigung der Malereien bezügliche Urkunde in dem freilich noch ziemlich ungeordneten Stadtarchiv noch nicht aufgefunden werden konnte, und die Kämmereiregister, die wir durchgesehen haben[3]), der Gemälde nicht Erwähnung thun, so scheint es, dass weder Rat noch Zünfte den Bilderschmuck des Huldigungszimmers bestellt haben. Vielmehr gewinnt die alte Tradition dadurch an Glaubwürdigkeit, dass ein Privatmann, eben der Bürgermeister Papen, auf eigene Kosten das Huldigungszimmer habe ausmalen lassen.

---

1) Urkunde vom 29. Mai 1503 und Urkunde vom 15. Juni 1506; beide im Goslarer Stadtarchiv. Cfr. das Faksimile:

29. Mai 1503. | 15. Juni 1506.

2) Auch die übrigen Angaben über die Schnitzwerke und den Tisch des Saales stellen sich als zweifelhaft heraus. Über einen Tisch wird im städtischen Kämmereiregister von 1509 unter „Entzel Dingk" berichtet: „Henig Marburgk vo'(r) eȳ(n) disch, steht upp de Cappeln" (folgt Bezahlung). Ob dieser „Tisch auf der Kapelle" mit dem alten, wertlosen Tisch, welcher sich noch heute im Huldigungszimmer befindet, identisch ist, dürfte kaum zu entscheiden sein, zumal da die Bezeichnung „Kapelle" sowohl auf den oberen wie den unteren Raum angewandt werden kann. Eine Notiz über die Schnitzarbeiten des Meister Hans Schmidt konnten wir nicht eruieren. Derselbe wird zwar in dem Kämmereiregister von 1501 und auch in den folgenden Jahren als „mester", was nach dem damaligen Sprachgebrauch in Goslar so viel als Tischlermeister bedeutete, und als im Dienste des Rates stehend aufgeführt: daraus könnte man aber noch nicht schliessen, dass er die Schnitzereien des Huldigungszimmers gemacht habe. Vielleicht waren aber an den alten Schnitzereien, welche zur Zeit des Dr. Krâtz ein Tischler durch neue ersetzte, auf den Meister bezügliche Inschriften oder Abzeichen, auf welche sich die Angaben des Dr. Krätz stützen, ohne dass er aber dessen Erwähnung thäte.

3) Vom Jahre 1501 an sind sämtliche Kämmereiregister vollzählig erhalten. Die älteren fehlen, mit Ausnahme desjenigen von 1487.

IV.

Stilistische Untersuchung der Malereien im Huldigungszimmer.

Da litterarische Quellen für den Ursprung der Malereien fehlen, sind wir, um den Autor derselben zu eruieren, allein auf die stilistische Analyse derselben angewiesen.

Zunächst ist die Frage zu beantworten, ob Wolgemut, dessen Thätigkeit in Goslar zwar urkundlich nicht zu erweisen, der immerhin aber als deren Urheber genannt ist, in rein künstlerischer Hinsicht mit den Gemälden in Verbindung gebracht werden könne. Es mag daher die stilistische Untersuchung der Goslarer Bilder mit derjenigen der Werke Michel Wolgemuts beginnen.

Eine klare Vorstellung von der künstlerischen Eigenart Wolgemuts zu gewinnen, bietet erhebliche Schwierigkeiten. Der Meister besass eine grosse Werkstatt, beschäftigte zahlreiche Gesellen und Schüler, und nahm, wie damals allerwärts üblich war, die Mitwirkung seiner Leute für die mannigfachen Aufträge, die an ihn ergingen, in ausgedehntem Masse in Anspruch. In den aus seinem Atelier hervorgegangenen Werken offenbaren sich deshalb die verschiedensten Hände. So werden dem Meister selbst eine ganz ausserordentliche Menge von Gemälden, oft divergierender Natur, zugeschrieben, und der Name Wolgemut ist allmählich zu einer Art von Sammelbegriff für Bilder geworden, welche den Charakter der fränkischen Schule gegen Ende des 15. Jahrhunderts tragen.

Vielfach ist versucht worden [1]), die verschiedenen Hände in den

1) Cfr. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Bd. I; Hotho, Gesch. der deutsch. u. niederl. Malerei, Bd. II, p. 253 ff.; Schnaase, Gesch. der bildend. Künste, Bd. VIII, p. 382 ff.; Thausing, l. c. 2. Aufl. Bd. I, p. 62 ff.; W. v. Seydlitz, l. c. p. 169 ff.; Janitschek, Gesch. d. deutsch. Malerei, p. 287 ff. — Photographische Reproduktionen von Wolgemutschen Altären in dem bei Soldau erschienenen Werke: „Die Gemälde von Dürer und Wolgemut", mit Text von Dr. B. Riehl.

Malereien Wolgemuts zu scheiden, wobei mannigfaltige und häufig widersprechende Ergebnisse zu Tage getreten sind. Am eingehendsten hat Professor Robert Vischer in den „Studien zur Kunstgeschichte“ (1886, p. 296—420) über diese Frage gehandelt. Er untersucht stilkritisch nicht nur die beglaubigten Werke Wolgemuts, sondern auch die stattliche Zahl sämtlicher Gemälde, Holz- und Kupferstiche, welche ohne urkundliches Zeugnis, ihrer allgemeinen Verwandtschaft mit den ersteren halber, mit grösserer oder geringerer Berechtigung für Arbeiten des Meisters ausgegeben worden sind. Vischers Urteile und Ergebnisse dürften besser als alle anderen Untersuchungen Wolgemuts Eigenart geschildert und definiert haben.

Wenn wir trotzdem mit Rücksicht auf den zweifelhaften Ursprung das Goslarer Gemälde, eine selbständige Analyse der Wolgemutschen Werke versuchen, so geschieht dies deshalb, weil wir glauben, dass bei allen Forschungen über diesen Künstler bisher kein richtiger Standpunkt eingenommen worden sei, von dem aus die Thätigkeit des Meisters fest umgrenzt und bestimmt werden könne. Wir meinen, dass dieser Standpunkt allein durch eine systematische Vergleichung der beglaubigten Arbeiten Wolgemuts zu gewinnen sei. Erst wenn auf diesem Wege der künstlerische Charakter des Meisters sicher erkannt worden ist, wird es möglich sein, mit Hilfe der gewonnenen Merkmale auch die weniger sicheren, ihm aus allgemeinen Gründen nur zugeschriebenen Bildwerke zu bestimmen. Indem wir demgemäss von den beglaubigten Werken Wolgemuts ausgehen, beschränken wir unsere Untersuchung auf folgende Altargemälde:

1. auf den Hochaltar der Liebfrauenkirche zu Zwickau,
2. auf den sogen. Peringsdörfferschen Altar im Germanischen Museum zu Nürnberg,
3. auf den Hochaltar der Stadtkirche zu Schwabach.

Dazu kommen viertens noch die Holzschnitte der Hartmann Schedelschen Weltchronik, für welche der Meister, allerdings im Verein mit seinem Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff, die Vorlagen gezeichnet hat.

Bei der stilkritischen Analyse und Vergleichung dieser Gemälde und Holzschnitte folgen wir dem, nach unserer Meinung, unanfechtbaren Grundsatz, dass überall da, wo Übereinstimmung herrscht, Wolgemuts eigenhändige Arbeit, bei Verschiedenheiten dagegen die

seiner Schüler angenommen werden müsse. Dazu bestimmt uns die Erwägung, dass Gesellen und Gehilfen sich nur vorübergehend in der Werkstatt des Meisters aufhielten und beständig wechselten, Wolgemut andrerseits aber stets blieb. Die Thätigkeit der ersteren beschränkt sich also nur auf eine Mitwirkung in Einzelheiten, Wolgemut ist jedoch als Meister, der die Aufträge empfing und seinen Namen für die fertigen Werke hergab, zweifelsohne, wenn auch nicht an allen, so doch an den meisten Arbeiten beteiligt gewesen. Die einzelnen Hände, die sich bei unserer Untersuchung ergeben, bezeichnen wir vorläufig mit Buchstaben des Alphabets, um sie erst am Schluss, soweit dies möglich ist, durch Namen zu ersetzen.

Das erste nachweisliche Werk Wolgemuts, der Hochaltar der Liebfrauenkirche zu Zwickau, stammt aus dem Jahre 1479.[1]) Es ist ein grosser Schrein mit dreifachem Flügelpaar. Das Innere des Altarschreins und der Predella enthält reiches Schnitzwerk, die Flügel und die Rückseite des Altars sowie die Deckel der Predella zahlreiche Gemälde. Eine nähere Betrachtung ergiebt, dass mindestens vier Künstler an dem ganzen Werke thätig gewesen sind.

Als den bedeutendsten von ihnen, X, erkennen wir denjenigen, von welchem die dem Umfang nach grössten Darstellungen auf dem innersten Flügelpaar, Verkündigung, heilige Nacht, Anbetung der drei Könige und heilige Sippe, herrühren. Eine streng symmetrisch angeordnete Komposition ist diesen Bildern gemeinsam. Auf jeder Tafel sind die Figuren beiderseitig zu gleichen Teilen gruppiert. Maria und Joseph kehren in übereinstimmender Gestalt und Kleidung auf allen wieder. Der Kopftypus der ersteren ist ein wohlgebildetes, volles Oval mit hoher Stirn, langer, gerader, leicht gebogener Nase, etwas unnatürlich breiten Wangen. Die Augenbrauen sind hochgewölbt, von sehr schwacher Zeichnung, der Mund klein und festgeschlossen, das Kinn voll und rundlich. Der Meister war sichtlich bestrebt, jedes Eckige und Scharfe in dem Antlitz der Maria zu vermeiden.

Anders die männlichen Köpfe. Joseph, mit eingefallenen Wangen, kleinen zusammengekniffenen Augen, an den Flügeln etwas eingezogener Nase, kräftig hervortretendem Unterkiefer, grauem Haar und kurzem Kinnbart, gemahnt einigermassen an den Josephtypus

1) Cfr. von Quandt, Die Gemälde des Michael Wolgemut in der Frauenkirche zu Zwickau; ferner G. von Bernewitz, Die Marienkirche zu Zwickau; Traugott W. Hildebrandt, Die Hauptkirche St. Mariä zu Zwickau.

Rogiers van der Weyden.[1]) Häufig im Halbprofil zur Seite gewandt, und daher in der Zeichnung misslungen, erhält sein Antlitz einen Zug ins Mürrische, Verdriessliche. In den Köpfen der übrigen männlichen Figuren ist ein energisches Bestreben zu charakterisieren bemerkbar, namentlich bei den heil. drei Königen und den Männern, welche die heil. Sippe umgeben, und welche offenbar wohl die Stifter des Altarwerks vorstellen sollen.[2]) Die Gestalten sind im allgemeinen schlank, hager, von mittlerer Grösse, ihre Hände zeigen eine höchst eigenartige Bildung von magerer, knochiger Form. Am wenigsten gelungen erscheinen die kleinen Kinderfiguren mit greisenhaften Gesichtszügen und verzeichneten Gliedmassen. Die Gewänder verbergen zwar die Körperformen völlig, sind aber doch frei von kleinlichem Faltenwurf. Die Behandlung der steifen, scharf gebrochenen Stoffe gemahnt vielfach an die Technik des Holzschnitzers. Mit minutiöser Sorgfalt ist die Ausstattung der Szenerie im einzelnen, wie die Blumen im Vordergrunde, die Gerätschaften im Zimmer, ausgeführt; besonders feine Naturbeobachtung zeigen auch die landschaftlichen Hintergründe, teils felsige, von Flüssen durchzogene Gegenden mit hochragenden Burgen, teils Strassenansichten nach Art der Niederländer. Der Grund sämtlicher Darstellungen ist golden, die Farbengebung, anscheinend nachgedunkelt[3]), von tiefem braunem Ton, das Inkarnat hell mit lichtbräunlichen Schatten. Alles in allem erweist sich Meister X als ein Künstler, welcher mit dem Realismus der niederländischen Schule eine Richtung auf das Ideale, vor allem auf die feine psychologische Durchbildung seiner Typen verbindet.

Ein anderer, an dem Werke thätiger Künstler, Y, dem ersteren im allgemeinen verwandt, steht ihm an Begabung bedeutend nach. Ihm gehören an: Christus am Ölberg, Christus am Kreuz, ferner die Halbfiguren von Evangelisten, Engeln und Heiligen auf den Flügeln der Altarstaffel. In diesen Bildern sind die Gestalten klein

1) Cfr. den Middelburger Altar Rogiers im Berliner Museum, Nr. 535.

2) Cfr. v. Quandt, l. c. p. 9. In der links am Rande des Gemäldes stehenden Gestalt mit einer Schriftrolle und ausgestreckter Hand will man ein Selbstporträt Wolgemuts erkennen. Vischer (a. a. O. p. 352) glaubt dasselbe in der barhäuptigen Figur neben dem Erstgenannten erblicken zu können. Eine Übereinstimmung beider mit Dürers Wolgemut-Porträt (in dessen 83. Lebensjahr, München, Pinakothek Nr. 243) liegt unseres Erachtens nicht vor.

3) Cfr. Vischer a. a. O. p. 351.

und schmächtig, ihre Glieder kurz, die Proportionen überhaupt verfehlt. Die Typen sind zwar regelmässig und edel, doch ohne den Ausdruck und ohne die eingehende Individualisierung der Gestalten des Meisters X. Das Kolorit ist heller und unruhiger in der Gesamtwirkung. In der Kompositionsmanier zeigen sich jedoch keine Verschiedenheiten.

Dagegen ist auf den Tafeln des dritten an den Gemälden beteiligten Künstlers Z Dornenkrönung (mit Schaustellung und Geisselung Christi) und Kreuztragung (worauf noch die Handwaschung des Pilatus), eine geordnete Verteilung der Figuren völlig preisgegeben. Kaum vermag der Beschauer sich zurecht zu finden unter der Menge von wunderlich gestalteten Henkern, Weibern, Kriegsknechten und Bauern. Die einzelnen Gestalten sind von äusserster Roheit und Hässlichkeit, mit verzerrten Gesichtszügen und verrenkten Gliedern. Störend wirkt auch der ins Bläuliche schimmernde Fleischton und der knittrige Faltenwurf der Gewänder. Dies alles sowie die flüchtige Behandlung der Landschaft und des Beiwerks steht in einem direkten Gegensatz zu der Manier des Meisters X.

Das auf der Rückseite des Schreins mit Leimfarben gemalte Jüngste Gericht[1]) und das ornamentale Rankenwerk ist sehr beschädigt und bedeutend übermalt. So viel noch zu erkennen ist, scheint ein untergeordneter Maler hier thätig gewesen zu sein (vielleicht Y?). Doch müssen wir verzichten, ein sicheres Urteil abzugeben.

Das Schnitzwerk im Innern des Schreins stellt Maria, umgeben von acht heiligen Frauen, in Lebensgrösse dar, dasjenige in der Altarstaffel Christus und die zwölf Apostel in Halbfiguren. Alles ist überreich mit Gold und den bestimmten, klaren Farben bemalt, welche sämtlichen Gemälden eigen sind. Vorausgesetzt, dass diese Bemalung noch die alte, ursprüngliche ist, dürfte dieselbe auch von einem der drei an den Bildern des Altars beschäftigten Meister herrühren. Auch die Formengebung lässt im einzelnen, wie Beispiels halber in der Gewandbehandlung, Anklänge an den Stil der Gemälde, speziell an denjenigen von Meister X, nicht verkennen. Zu den Typen des letzteren stehen aber anderseits die starren Gesichter und vollen Glieder der Holzfiguren in einem so offenbaren Gegensatz, dass keinesfalls X oder einer der drei anderen genannten

1) Dazu noch in kleinem Format: das Veronikatuch, Mannaregen und Messe von Bolsena.

Maler zugleich für die Herstellung der plastischen Teile des Altares in Frage kommen kann. Vielmehr scheint im Atelier Wolgemuts eine besondere Abteilung für Holzschnitzereien bestanden zu haben, zumal da auch die übrigen beglaubigten Werke des letzteren mit plastischem Bilderschmuck und zwar jedesmal an der hervorragendsten Stelle, von der, einer alten Tradition gemäss, die Malerei noch ausgeschlossen blieb, versehen sind. Hier nun in Zwickau scheint ein solcher Bildschnitzer (V) aus der Wolgemutschen Werkstatt nach den Angaben vermutlich des besten Künstlers, X, gearbeitet zu haben.

Der Zwickauer Altar stellt sich demnach in seiner Gesamtheit als das Werk von vier Künstlern dar, von denen die Persönlichkeit des Meisters X am meisten in den Vordergrund tritt, während Y, V, Z, welche ihn in den plastischen und malerischen Teilen des Werkes unterstützten, in geringerem Umfange beteiligt sind und auch in künstlerischer Hinsicht nicht auf gleicher Stufe mit ihm stehen.

Das zweite der beglaubigten Altarwerke Wolgemuts ist der Hochaltar, welcher um 1487 von Sebald Peringsdörffer für die in jüngster Zeit abgebrochene Augustinerkirche St. Veit in Nürnberg gestiftet worden ist (jetzt im German. Museum daselbst). Die Echtheit des Werkes ist beglaubigt durch die Versicherung Neudörffers.[1]) Der Peringsdörffersche Altar ist nicht in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten: einzelne Teile werden an verschiedenen Stellen im Germanischen Museum, andere in der Nürnberger Lorenzkirche aufbewahrt, noch andere sind verloren gegangen. Das Werk bestand ehemals, wie wir mit Sicherheit annehmen dürfen, aus einem grossen Schrein mit Schnitzwerk, vier beweglichen und zwei feststehenden Flügeln, sowie einer mit Deckeln versehenen Predella. Das Schnitzwerk im Innern ist verloren gegangen. Es stellte nach Murr[2]), welcher den Altar noch an seinem ehemaligen Platze in der Augustinerkirche sah, Maria mit Heiligen dar. Die beiden inneren beweglichen Flügel befinden sich im Germanischen Museum (Katalog v. 1886, Nr. 112 bis 115). Ihre Aussenseiten enthalten die vier Heiligenpaare,

1) Es ist dies das einzige Werk, welches Neudörffer neben der Schedelschen Weltchronik anführt. Cfr. „Joh. Neudörffers Nachrichten", herausgeg. v. Lochner in d. Quellenschriften zur Kunstgeschichte, Nürnberg 1828, p. 35.

2) Chr. G. von Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg 1778.

St. Katharina und Barbara, Rosalie und Margarethe, Nikolaus und Johannes Baptista, Georg und Sebald. Auf den Innenseiten erblicken wir je eine Scene aus dem Leben der Heiligen: Lukas, Sebastian, Bernhard, Christophorus, ferner vier Darstellungen aus der Legende des heiligen Veit, des Schutzpatrones der Augustinerkirche. Vier weitere, in den Massen mit den eben genannten Gemälden übereinstimmende, Darstellungen aus dem Leben dieses Heiligen, teils im Germanischen Museum (Nr. 126 und 127), teils in der Lorenzkirche (Nr. 12 und 18), bildeten, wie wir annehmen dürfen, ursprünglich die beiden äussersten, feststehenden Flügel des Altares. Auf einem der Bilder (Nr. 12) in der Lorenzkirche steht das Monogramm R. F. und die Jahreszahl 1487.[1]) Zur Predella endlich gehören, nach Rettberg[2]), zwei kleinere, längliche Tafeln des Germanischen Museums (Nr. 123 und 124) mit den Heiligen Kosmas und Damian, Magdalena und Lucie auf den Aussenseiten, dem Martyrium der 10000 von Nikomedia und der heil. Ursula nebst den 11000 Jungfrauen auf den Innenseiten.

Das Altarwerk zeigt in mehreren Teilen die Hand des Meisters X vom Zwickauer Hochaltar. Sein Eigentum sind vor allem die auf den Rückflächen der inneren Flügel gemalten statuenhaften Heiligengestalten. Die Gesichtstypen mit den bezeichneten Merkmalen kehren hier wieder, wie auch die hageren Gestalten mit den knochigen Gliedern und den seltsam geformten Händen seine Manier verraten. Mit Bezug auf letzteres vergleiche man z. B. die ausgestreckte Hand des Johannes mit den Händen des Engels und Gott Vaters auf der Verkündigung des Zwickauer Altars. Im übrigen strebt der Meister X auch hier nach scharfer Charakterisierung der Gesichter und Gestalten, doch übertrifft er damit bedeutend seine früheren Leistungen.

Am hervorragendsten sind die vier männlichen Heiligen, wahre Charaktertypen. Sebald, ein feuriger Greis mit langem, grauem Bart, steht fest, mit gespreizten Beinen da und weist sein Kirchenmodell vor; neben ihm, in ritterlicher Rüstung mit Streitaxt und Lanze der jugendliche Georg, den Blick gespannt nach vorwärts richtend; wie in tiefes Sinnen verloren, schreitet der Täufer, mit

---

1) Cfr. Waagen, l. c. I, 159 u. 216; R. Vischer l. c. 365.

2) R. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, in seinen Denkmalen dargestellt. Stuttgart 1854, p. 68; Waagen a. a. O. p. 213.

der abgemagerten Hand auf das Lamm deutend, einher, während Nikolaus, anscheinend die Porträtfigur eines Nürnberger Geistlichen, ruhig auf das Buch mit den Broten niederschaut. Der Gegensatz verschiedener Individualitäten ist in der knappen und bestimmten Weise wie hier nur noch von Dürer auf seinen berühmten „Vier Aposteln“ [1]) zur Darstellung gebracht worden. Weniger sind dem Künstler X die heiligen Frauen, Rosalie, Margarethe, Katharina und Barbara, gelungen, bei denen trotz aller Anmut der Erscheinung „die Gleichförmigkeit heiligen Ernstes ermüdend wirkt“. [2]) Ausser diesen Gemälden möchte ihm noch die durch eine reizvolle Landschaft ausgezeichnete Darstellung des heiligen Christophorus, welcher auf seinen Schultern den Christusknaben durch das Wasser trägt, zuzuschreiben sein. Der letztere zeigt wieder die Schwächen der Behandlung, welche wir bei den Kinderdarstellungen des Zwickauer Altars hervorgehoben haben. In der Anordnung der Figuren, der Landschaft und dem leuchtenden Kolorit fällt auch hier die Ähnlichkeit mit niederländischen Werken, speziell mit der gleichen Darstellung von Dierik Bouts, [3]) auf.

Die acht Scenen aus dem Leben des heiligen Veit, sowie die Predellenbilder rühren von der Hand eines anders gearteten Künstlers her, welcher direkte Abhängigkeit von X zeigt, vielleicht einer seiner Schüler war. A unterscheidet sich von X darin, dass dessen Vorzüge bei ihm weniger, seine Schwächen dagegen mehr hervortreten, wie dies bei einem Schüler häufig der Fall ist: Das rötliche Inkarnat wird bei ihm brandrot, die Gestalten plump und hässlich, die Charakterköpfe zu Karrikaturen. Im Vergleich zu Y vom Zwickauer Altar zeigt er mehr Sinn für dramatische Darstellung bei härterer Formengebung. Ob die Kompositionen seiner Bilder auf X zurück zu führen sind, lässt sich nicht entscheiden. Jedenfalls können wir aber die verbessernde Hand desselben im einzelnen, z. B. in den vortrefflichen Köpfen auf „Veit im Löwenzwinger“ und „Veit seine Verlobte zurückweisend“ erkennen.

Einem dritten Künstler B sind die übrigen Gemälde des Altarwerks zuzuerkennen: „Der heil. Bernhard schaut in der Verzückung Christus am Kreuz und umfängt den Leichnam mit den Armen,“ sowie „Der heil. Lukas malt das Bildnis der Mutter Gottes mit dem

1) Münchener Pinakothek, Nr. 247, 248.
2) Cfr. Schnaase, Gesch. d. bild. K. VIII, p. 383.
3) Münchener Pinakothek, Nr. 109.

Kinde". Wie diese beiden Darstellungen schon durch ihren vorwiegend lyrisch-idyllischen Charakter und durch die Innigkeit der Auffassung von den Werken der Künstler X und A verschieden sind, zeigen sie auch wesentliche stilistische Unterschiede; so ein helleres Kolorit, besonders in den Fleischteilen, weichere Körperformen und rundlichere Gesichtszüge. Diese Eigentümlichkeiten sowie die Ähnlichkeit des Madonnentypus (auf dem Bilde des heil. Lukas) mit dem der schwäbischen Schule, speziell dem des älteren Holbein,[1]) haben uns auf die Vermutung kommen lassen, dass B von schwäbischer Abkunft oder von schwäbischen Meistern ausgebildet sein möchte. Mit dem Leichnam des vom Kreuz in die Arme des heil. Bernhard gleitenden Christus, welcher sich durch sorgfältige und verständnisvolle Behandlung des Nackten auszeichnet, stimmt auch der Körper des heil. Sebastian auf der Darstellung seines Märtyrertodes überein; also scheint auch hier der Künstler B angenommen werden zu müssen, während die unbeholfenen und mangelhaft proportionierten Figuren der Henker und die etwas nüchterne Landschaft wieder die Hand des Schülers A verraten.

Die Malereien des Peringsdörfferschen Altars rühren demnach von drei Künstlern her: der schon von den Zwickauer Gemälden her bekannte Meister X erscheint auch hier als der bedeutendste von ihnen. In dem künstlerischen Können des Meisters ist aber ein grosser Fortschritt, sowohl was die formale Durchbildung der menschlichen Gestalt betrifft, als auch besonders in der scharfen Charakteristik der Personen, zu konstatieren. Auch B erweist sich als hervorragender Künstler, welcher aber, wie bemerkt, der schwäbischen Malerschule näher stehen möchte, als der fränkischen. In A endlich konnten wir einen geringen Schüler des Meisters X vermuten.

An dritter und letzter Stelle ist unter den bezeichneten Malereien Wolgemuts der Hochaltar der Stadtkirche zu Schwabach, einem Nachbarstädtchen von Nürnberg, zu nennen. Der Altar ist 1508 vollendet und an Ort und Stelle aufgestelllt worden, nachdem sich die Herstellungsarbeiten durch mehrere Jahre hingezogen hatten[2]) und noch am 29. April 1507 seitens des Schwabacher Rates aus-

1) Cfr. das gleichfalls im German. Museum befindliche Madonnenbildchen von Holbein d. Ä., Nr. 151.

2) An dem rechten, feststehenden Flügel des Altars die Jahreszahl 1506.

drücklich auf ihre Beschleunigung gedrungen worden war.[1]) Es ist ein sehr umfangreiches, im Innern des Schreins und der Predella mit reichem plastischen Schmuck ausgestattetes Werk. Die drei gewaltigen Flügelpaare, sowie die beiden Deckel der Predella sind innen und aussen bemalt.

Die plastischen Teile des Altars im Mittelteil Maria und Christus in throno zwischen Johannes Baptista und St. Martin von Tours, den beiden Schutzpatronen der Kirche, auf den Flügeln die Reliefs der Geburt, Auferstehung Christi, Ausgiessung des heil. Geistes und des Todes der Maria, in der Staffel das Abendmahl, sowie die das Ganze bekrönende Gruppe, Christus als Weltenrichter auf dem Regenbogen, zwischen Maria und Johannes und zwei Posaunen blasenden Engeln, sind von der neueren Forschung[2]) einstimmig dem Veit Stoss, wie es scheint, mit Recht, zugeschrieben worden. Auf ihn deuten mit Sicherheit die ausgebogenen Gestalten, der leidenschaftliche, oft bis zur Verzerrung der Gesichtszüge übertriebene Ausdruck der Köpfe, der äusserst unruhige und knitterige Faltenwurf u. dergl., sowie Anklänge an andere Arbeiten des Künstlers. Z. B. erinnern die Flügelreliefs des Schwabacher Altares an die des Marienaltares in der Krakauer Frauenkirche, die Komposition des Abendmahls in der Predella zu Schwabach an die gleiche Darstellung auf den Steinreliefs im Chor der Nürnberger Sebalduskirche.[3])

Die auf den sechs Hauptflügeln[4]) enthaltenen Malereien zeigen ausser den überlebensgrossen Figuren von Johannes Baptista und Martin von Tours acht Szenen aus dem Leben dieser Heiligen, sowie vier aus der Passionsgeschichte Christi. Alle diese Gemälde stimmen stilistisch vollkommen miteinander überein, stehen indessen zu alle dem im Gegensatz, was bisher aus Wohlgemuts Werkstätte hervorgegangen ist. Die Anordnung der Figuren ist geschickt und lebendig, die Gestalten sind meist schlank und gerad gewachsen,

1) Cfr. die von diesem Tage datierte Urkunde bei Meusel, Neue Miscellaneen IV, p. 476. Ferner vergl. Chronicon Suabacense von Heinrich v. Falkenhausen, hrsg. von Joh. Georg Maurer. Schwabach 1756, p. 90 u. 325.

2) Vgl. R. Vischer, l. c. p. 373; W. Bode, Geschichte d. dtsch. Plastik, p. 126; Bergau, in seiner Biographie des Veit Stoss (in Dohmes Kunst und Künstler) will den Meister überhaupt seit seiner Rückkehr aus Krakau 1496 in Wolgemuts Atelier arbeiten lassen.

3) Die Reliefs, anscheinend in einer Steinmetzwerkstatt, vielleicht der des A. Kraft, ausgeführt, gehen offenbar auf Modelle des Veit Stoss zurück.

4) Photographien derselben bei W. Kandel, Photograph in Schwabach.

dabei von vollen Körperformen, die Gesichter rund und fleischig mit kurzer, dicker Nase, etwas wulstigen Lippen und lebhaften, glänzenden Augen. Besonders ist zu bemerken, dass gewisse stilistische Eigentümlichkeiten bereits auf Dürer hinweisen: wie die hellen, bläulich abschattierten Gewänder mit den scharf gebrochenen Falten, die Luftperspektive in der bergigen, in blauer Ferne allmählich sich auflösenden Landschaft. Auch die Anwendung von Glanzlichtern zur Belebung der Gesichtsflächen und die bis ins Kleinste sorgfältig durchgeführte Behandlung des Haares sind diesem Meister anscheinend abgesehen. Offenbar stand also der Urheber dieser Bilder, C., unter dem Einfluss Dürers oder wenigstens der Künstler, welche wie H. L. Schäufelein und H. von Kulmbach von jenem abhängig waren. Das Ganze, dessen Konzeption wohl auch auf C zurückzuführen ist, macht trotz der tiefen, gut abgestimmten Farben und der fortgeschritteneren Fertigkeit in der Darstellung menschlicher Figuren den Eindruck einer flüchtigen, nur auf dekorative Wirkung abzielenden Malerei; doch ist die Schuld wohl nicht nur dem Künstler, sondern auch der Eile, mit welcher die Herstellung der Gemälde betrieben wurde, beizumessen

Auf den kleinen Bildern der Predella, welche bei geschlossenen Flügeln die Grablegung, bei geöffneten Johannes den Täufer und Martin von Tours, die heil. Anna Selbdritt und Elisabeth in Halbfiguren auf gemustertem Goldgrund zeigen, begegnen uns wieder die Gesichtstypen und stilistischen Eigentümlichkeiten des Meisters X. So die Frauenköpfe, welche mit denen des Zwickauer und Peringsdorfferschen Altares übereinstimmen, und Nikodemus, der die Züge des Peringsdorfferschen heiligen Sebald trägt. Die Halbfigur des Täufers ist, abgesehen von der Verschiedenheit des äusseren Formats, geradezu eine Wiederholung der gleichen Gestalt vom Peringsdörfferschen Altar. Hier wie dort wird der Kopf von üppigem, dunkelbraunem Haar umrahmt, sind die Wangen tiefgefurcht und eingefallen, die dunklen Augen starr nach vorwärts gerichtet, während die dürre, längliche Hand auf das Agnus dei hindeutet. Doch bezeichnet der Schwabacher Johannes durch Vertiefung des seelischen Ausdruckes und sorgfältigere Modellierung des Fleisches einen erheblichen Fortschritt selbst über das Nürnberger Werk hinaus. Überhaupt darf diese Gestalt mit dem visionären Blick und den durch Askese vergeistigten Zügen zu dem Besten gerechnet werden, was die ältere deutsche Malerei geschaffen hat.

Für die Komposition der Grablegung scheint sich der Meister X das berühmte Schreyersche Grabmal an der Aussenseite der Sebalduskirche, welches inschriftlich 1492 vollendet war, zum Muster genommen zu haben. Wie Kraft, verlegt er den Schwerpunkt der Handlung mehr in die linke Hälfte des Bildes. Dabei ist aber die Anordnung der Figuren lockerer und ungezwungener als in jener Darstellung, da dem Maler hierin eine grössere Freiheit wie dem Reliefplastiker gestattet war. Die einzelnen Figuren sind aber ziemlich steif und leblos, wie überhaupt das Gemälde in der ergreifenden Schilderung des tragischen Vorganges dem Relief nicht gleichkommt.

Die ganze Rückseite des Altars ist ähnlich wie die des Zwickauer Werkes bemalt. Inmitten von leichtem, ornamentalem Rankenwerk erhebt sich der Stammbaum Christi, auf welchem hoch oben Maria mit dem Christkind thront. Unten halten zwei Engel das Schweisstuch der Veronika. Die Farben sind nur sehr dünn aufgetragen und deshalb jetzt fast verblichen, die Ausführung ist flüchtig und rührt wohl von einem untergeordneten Künstler her. Bei dem sehr beschädigten Zustande der Malereien erscheint es jedoch zweifelhaft, ob derselbe mit einem der übrigen, am Altare beteiligten Künstler zu identifizieren ist.

Für den Schwabacher Altar dürfen wir somit wieder die gemeinsame Thätigkeit von drei Künstlern annehmen. Die Schnitzereien besorgte diesmal ein hervorragender Meister in diesem Fach, Veit Stoss, den grössten Teil der Gemälde ein Künstler, welcher schon unter dem Einflusse Dürers und der Renaissance steht. In geringerem Umfang nur ist Meister X. vertreten, doch zeigt er sich auch hier wieder seinen Mitarbeitern überlegen.

Endlich gingen aus Wolgemuts Werkstatt umfangreiche Illustrationen zu Druckwerken hervor, welche, soweit sie urkundlich bezeugt sind, hier besprochen werden sollen. Wie die Schlussnotiz des Buches und ein erhaltener Kontrakt[1]) besagt, wurden die zahlreichen Holzschnitte der „Weltchronik" des Dr. Hartmann Schedel, welche bei A. Koberger in Nürnberg a. 1493 erschien, von Michel Wolgemut und seinem Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff ausgeführt. Erwiesenermassen beschränkte sich aber ihre Thätigkeit darauf,

1) Cfr. die Urkunde bei M. Thausing, Wolgemut als Meister W., in den „Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung" 1884 V. Erstes Heft. Reproduktionen mehrerer Holzschnitte bei R. Muther, die deutsche Bücherillustration.

dass sie die Vorlagen zu den Holzschnitten nach bisher noch teilweise unbekannten Quellen [1]), und zwar entweder auf Papier oder auch wohl direkt auf den Holzstock zeichneten. Da diese Zeichnungen bis auf eine [2]) nicht erhalten sind, die Holzschnitte selbst aber von in der Werkstatt arbeitenden Handwerkern, deren mangelhafte Technik die feineren Unterschiede der Vorlagen der beiden Künstler verwischte, hergestellt wurden, so ist es nicht möglich, die Thätigkeit der letzteren scharf voneinander abzugrenzen. Deshalb wollen wir im folgenden, zumal da für den Zweck dieser Untersuchung Holzschnitte überhaupt von geringerer Wichtigkeit sind, nur auf die Blätter eingehen, welche stilistisch den Malereien des Meisters X vorzugsweise gleichkommen. Zunächst Blatt I verso, auf welchem Gott Vater als Weltschöpfer thronend und umgeben von reichem Ornament und Rankenwerk dargestellt ist. Dazu gehört die im Besitz des Britischen Museums befindliche Federzeichnung in Bister, die in völliger Übereinstimmung mit dem Holzschnitt, wohl sicherlich als eine authentische Arbeit des Meisters X. anzusehen ist. Wir finden hier wieder den üblichen Typus des Künstlers mit den scharfen Gesichtslinien, den steifen, an Holzskulpturen erinnernden, doch nicht kleinlichen Faltenwurf, dann die charakteristische knochige Hand, deren überall sich gleichbleibende Haltung und Form schon auf dem Zwickauer, Peringsdörfferschen und Schwabacher Altar beobachtet wurde. Das dekorative Laub- und Rankenwerk, in welchem kleine Putten sich tummeln, zeugt für die schon in den verzierten Sockeln der Peringsdörfferschen Heiligenfiguren bewiesene Geschicklichkeit des Meisters auf dem Gebiete der Ornamentik, in welcher sich bereits italienischer Einfluss geltend macht. Somit wäre wahrscheinlich, dass vom Meister X der Entwurf wie die Ausführung dieses Blattes, des vornehmsten in der ganzen Chronik, gewissermassen des Titelblattes, herrühren; doch zeigt eine nähere Untersuchung und Vergleichung der Zeichnung und des Holzschnittes, dass die erstere in der xylographischen Reproduktion bedeutend verschlechtert wurde, so dass also auch hier die Hand eines handwerksmässigen Holz-

1) Cfr. H. von Loga, die Städteansichten in der Schedelschen Weltchronik, im Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen. Jahrg. 1889. Bd. IX.

2) Publiziert von Sidney Colvin im Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1887. Bd. VII, p. 98 ff. Ebendort eine Reproduktion der Zeichnung, welche die Jahreszahl 1490 trägt.

schneiders anzunehmen ist, welcher die Vorlage des Meisters X auf den Holzstock übertragen hat. Ebenso dürfte vermutlich bei der Herstellung der übrigen Blätter verfahren worden sein. Von diesen sind auf den Meister X zunächst zurückzuführen Bl. II—VI verso, wo wir die typische Hand, diesmal in beträchtlicher Grösse, wieder antreffen, ferner die Scenen aus der Geschichte des ersten Menschenpaares (fol. V—IX), bei denen besonders die Gesichtsbildung der Eva an den weiblichen Typus des Zwickauer Altars erinnert, sodann die in ganzer Figur dargestellten Patriarchen und Könige, welche in ihrem mageren, derbknochigen Gliederbau und in der festen Art des Auftretens grosse Verwandtschaft mit den Heiligen des Peringsdörfferschen Altars besitzen. So Noah XIV v., Abraham XXII, Saul XLI, Samson XLI verso [1]), David und Salomon XLVI verso, Alexander Magnus LXXV verso, Eraclius CVI, Friedrich III fol. 66. XLVII und Maximilian [2]) CCLVIII, schliesslich noch die Halbfiguren der Evangelisten Markus, Lukas und Johannes CIIII, CVIII, CIX v., des hl. Augustinus CXXXVI, Benedictus abbas CXLIIII, Gregorius Magnus doctor CXLVIII, St. Sebald CLXII v. und des Mahumeth turchorum imperator CCLVI v.

Von grösseren Kompositionen mag X. vielleicht noch Christus mit den zwölf Aposteln (fol. CI v.), den Kaiser, umgeben von den sieben Kurfürsten (fol. CLXXXIIII). das jüngste Gericht (fol. CCLXV) und die Zusammenkunft des Aeneas Sylvius mit Friedrich III. [3]) (fol. CCLVII verso) gezeichnet haben.

Wenn sich nun auch im weiteren z. B. in den Städteansichten und den in der Reproduktion sehr handwerksmässig erscheinenden kleineren Darstellungen Anklänge an den Stil des Meisters X. verfolgen lassen, so müssen wir doch aus Mangel an Beweismitteln darauf verzichten, dieselben einer bestimmten Künstlerhand zuzuweisen; jedenfalls genügt es für uns, festgestellt zu haben, dass X

1) Derselbe hat grosse Ähnlichkeit mit dem Simson auf einem Blatte des Breviarium Grimani, und es erscheint nicht ausgeschlossen, dass die zweifelhaften Urheber des Codex die weit verbreitete Weltchronik vor Augen gehabt und die Holzschnitte der letzteren zum Teil als Muster für ihre Miniaturen benutzt haben. In wiefern noch weitere Übereinstimmungen beider Illustrationswerke vorliegen, konnte hier nicht näher verfolgt werden.

2) Beide Kaiser tragen Porträtzüge.

3) Die gleiche Szene malte bekanntlich Pinturicchio an die Wände der Piccolomini-Bibliothek zu Siena. Eine Ähnlichkeit beider Darstellungen liegt aber nicht vor.

auch an diesem Holzschnittwerke, und zwar wiederum an erster Stelle beteiligt war.

Das Resultat unserer Untersuchungen über die beglaubigten Werke Wolgemuts zeigt, dass auf allen Bildern die Hand des Meisters X vorkommt, diesem also der vornehmste Anteil an der Arbeit zuzuweisen ist. Dem gegenüber begegnet eine Reihe anderer und zwar bei jedem Werke Wolgemuts verschiedener Künstler (Y, Z, V, A, B, C), welche die Gehilfen, zum Teil auch die Schüler von X. gewesen zu sein scheinen. Ihre Thätigkeit tritt gegen die seine durchaus zurück. Demgemäss dürfen wir ohne Bedenken X mit dem Leiter der Werkstatt, dem Empfänger sämtlicher Aufträge, also mit Wolgemut identifizieren. Für die Gesellen und Schüler desselben vermögen nur in beschränktem Masse Namen eingesetzt zu werden.

Als selbständigen Mitarbeiter haben wir bereits Veit Stoss namhaft gemacht, welchem Meister Wolgemut die Ausführung des plastischen Schmuckes am Schwabacher Altar übertragen zu haben scheint. Der Schüler A, auf welchen die Veitbilder des Peringsdörfferschen Altars zurückgehen, hat sich auf einem seiner Gemälde (s. o. p. 43) mit dem Monogramm R. F. bezeichnet. Die bisher bekannt gewordenen Künstlernamen bieten für diese Buchstaben jedoch keine passende Deutung.[1]) Dass Wolgemuts Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff, welcher in dessen Hause wohnte, 1490 als Meister in den Bürgerbüchern[2]) erscheint und 1495 schon als verstorben aufgeführt wird[3]), am Peringsdörfferschen Altare beteiligt ist, dürfte wohl zu verneinen sein. Schwerlich scheint er mit dem Künstler B identifiziert werden zu können; man müsste denn an-

1) Cfr. Vischer, l. c. p. 360 ff. — Der Passauer Meister Rueland Frühauf scheint nicht in Frage zu kommen, da er schon 1471 im dortigen Rathaus selbständig arbeitete. Die Werke dieses Künstlers sind auch nicht mehr erhalten. Cfr. Janitschek a. a. O. p. 299. Ob die vier Passionsscenen vom Monogrammisten R. F. 1491 im Wiener Belvedere (Nr. 1500—1503) stilistisch mit unseren Bildern übereinstimmen, also R. F. 1487 mit demselben identisch ist, muss dahingestellt bleiben, da die Gemälde in Wien von uns nicht geprüft werden konnten. Cfr. Schnaase, l. c. VIII, p. 494 ff. Rettberg (Nürnbergs Kunstleben, p. 72) will in dem Monogrammisten Kaspar Rosenthaler erkennen. Diese Ansicht ist widerlegt von Schönherr, Mitteilg. der Wiener Zentralkom. X, p. XXIV.

2) Cfr. H. von Murr, Journal zur Kunstgesch. II, 31 u. 314 ff, XV, 23 ff.

3) Nach einer Urkunde vom 4. Febr. 1495 im Nürnberger Stadtarchiv.

nehmen, dass Pleydenwurff auf seiner Wanderschaft völlig unter den Einfluss schwäbischer Meister geraten sei. Inwieweit mit dieser Vermutung das Richtige getroffen ist, entzieht sich unserer Beurteilung, da die einzigen authentischen Arbeiten des Künstlers, ein Teil der Illustrationen der Schedelschen Weltchronik, uns nur in Reproduktionen geringerer Handwerker erhalten sind, und deshalb über seine künstlerische Natur keinen Aufschluss gewähren.

Was Wolgemut selbst anbelangt, so ist er an allen seinen beglaubigten Werken eigenhändig beteiligt gewesen.[1]) Zwar überliess er mit dem zunehmenden Alter die Ausführung der Gemälde mehr und mehr seinen Schülern und Gesellen. Am bedeutendsten ist sein Anteil am Zwickauer Altar, dessen Entwurf im ganzen wohl auf ihn zurückzuführen ist. Umfangreicher und selbständiger

1) Wir sind bei dieser Untersuchung im wesentlichen, einige Abweichungen ausgenommen, zu denselben Resultaten gekommen, wie R. Vischer. Derselbe hält auch die vier Scenen aus der Geburtsgeschichte des Herrn vom Zwickauer Altar für eigenhändige Arbeiten, möchte ihm aber noch die Darstellung des Christus am Ölberg, welche wir auf den Gehilfen Y zurückführten, zuschreiben; die übrigen Gemälde hält er für schlechtes Gesellenmachwerk; Schnaase ist bei der Kreuzigung Christi zweifelhaft, ob sie nicht von Wolgemut selbst herrühre. Was den Peringsdörfferschen Altar betrifft, so gelten die grossen Heiligengestalten allgemein als Originalarbeiten des Meisters, dagegen herrschen über die übrigen Gemälde mannigfache Meinungsverschiedenheiten: Waagen, Schnaase, W. von Seydlitz und H. Janitschek halten nur die Darstellungen aus dem Leben des hl. Veit für Gehilfenarbeiten. R. Vischer erkennt in dem Bilde des malenden Lukas die Hand des Meisters selbst, in den Veitdarstellungen die Hand des R. F., welcher im einzelnen von einem anderen, geringeren Gehilfen unterstützt worden sei, während er den hl. Sebastian und Christophorus einem dritten Gesellen (Hans Traut?) zuschreibt. Das Bild des hl. Bernhard führt er auf einen vierten Künstler zurück, der nicht nur höher wie die übrigen Gesellen, sondern selbst als Michel Wolgemut zu stellen sei. Auch über den Schwabacher Altar herrschen grosse Differenzen: Waagen hält die Staffelgemälde für Arbeiten eines Gesellen und nur die überlebensgrossen Figuren des hl. Martin und Joh. Bapt. für die des Meisters, Hotho stimmt ihm im letzteren bei, spricht jedoch dem Wolgemut die Predellenbilder zu. Thausing, welcher dem Meister selbst den grössten Teil der Malereien zuschreibt und darin den Beweis erblicken will, dass dieser noch in seinem hohen Alter eine völlige Stilwandlung durchgemacht und dadurch die Kunst Dürers wesentlich beeinflusst habe, wird von W. von Seydlitz, welcher Hothos Ansicht folgt, und R. Vischer widerlegt. Letzterer erkennt nur in den Predellengemälden die eigene Hand des Meisters und ist darin zu denselben Resultaten, wie wir, gelangt. Janitschek endlich greift wieder auf die Ansicht Waagens zurück.

erscheint schon die Gehilfenarbeit am Peringsdörfferschen Altar, welcher im übrigen dennoch mit Recht als Wolgemuts Hauptwerk gilt. Den Gemälden reiht sich ebenbürtig die Schedelsche Weltchronik an, deren hervorragendste Blätter von der Hand des Meisters herrühren. Am Schwabacher Altar macht sich ein Sinken seiner Produktivität, wohl eine Folge seines hohen Alters (er stand 1508 im 75. Lebensjahr[1]), bemerkbar; auch wird er durch das Drängen des Schwabacher Rates genötigt worden sein bei der Arbeit in ausgiebigerem Maasse wie bisher Gehilfen heranzuziehen.

Versuchen wir nun mit Hilfe der gewonnenen Resultate uns den künstlerischen Charakter Wolgemuts klar zu machen, so muss vor allem ebenso vor Über-, wie vor Unterschätzung seiner Bedeutung gewarnt werden. Thausing wollte in Wolgemut gleichsam einen Vorläufer Dürers und denjenigen Künstler erkennen, durch dessen entscheidenden Einfluss Dürer sich erst zu seiner vollen Grösse entwickelt habe. Ebenso einseitig, wie diese Ansicht, wäre die, dass Wolgemut nur ein geschickter Handwerker gewesen sei. Der Vorwurf der Handwerksmässigkeit trifft Wolgemut allerdings, nicht aber seinen künstlerischen Charakter, sondern nur die geschäftliche Handhabung des Kunstbetriebes, die jedoch in damaliger Zeit (wir erinnern an die Ateliers von Squarcione und Perugino) nicht ohne Analogien war, und welche für Werke dieser Entstehung einen Mangel an persönlichem und einheitlichem Gepräge zur Folge hatte.

Wo uns der Meister selbst entgegentritt, erkennen wir immer einen tüchtigen Künstler. Unter den Einflüssen, welche in seiner Jugend auf ihn wirkten, ist unleugbar der stärkste und nachhaltigste von den Niederländern ausgegangen. Wissen wir auch nicht, ob er die Niederlande auf seiner Wanderschaft berührt habe, so hat er sich jedenfalls aber am Niederrhein aufgehalten, wo er Gelegenheit hatte, Werke der van Eyckschen Schule, besonders aber des Rogier van der Weyden und seiner Nachfolger kennen zu lernen. Daher die letzterem grösstenteils entlehnten Typen, die leuchtenden Farben seines Kolorits, die liebevolle Naturbeobachtung, welche besonders die Landschaften auf seinen Bildern so anziehend macht. In späteren Jahren scheint Wolgemut an den überall verbreiteten Stichen seines Zeitgenossen Martin Schongauer, dessen herbe Linien-

1) Wolgemut starb 1519.

sprache viel Verwandtes mit seiner Eigenart hat, seinen Stil weitergebildet zu haben, im übrigen indessen von äusseren Einflüssen ziemlich unberührt geblieben zu sein. Deshalb kann auch von verschiedenen Stilperioden bei ihm nicht die Rede sein, vielmehr hat er in zäher Beharrlichkeit an seiner Weise festgehalten und dieselbe, dem deutschen Naturell entsprechend, nur durch Verinnerlichung und durch charakteristische Durchbildung der Typen weiter entwickelt. Schildert er auf seinen frühesten datierten Gemälden die Scenen aus der heiligen Geschichte, so setzt er seine Figuren ziemlich steif und bewegungslos nebeneinander; ihre Köpfe sind dagegen zwar nicht bedeutend, geschweige denn schön, dennoch immer ausdrucksvoll belebt und stets abwechslungsreich charakterisiert: Wolgemut sucht also die Dramatik der Vorgänge wesentlich durch lebendigen seelischen Ausdruck der handelnden Personen zur Darstellung zu bringen. Darum mussten auch die Bilder, welche er später zu malen hatte, seiner Eigenart am meisten zusagen.

Die Heiligenbilder des Peringsdörfferschen Altars gaben ihm durch die Gegenüberstellung von Personen ohne jede Handlung Gelegenheit, auf die Betonung der Individualität den grössten Nachdruck zu legen; und hierin hat er, wie auch der Schwabacher Altar bezeugt, das Beste geleistet und ist unseres Erachtens auf seinen grossen Schüler Dürer nicht ohne wesentlichen Einfluss geblieben. Bei alledem darf aber nicht verkannt werden, dass eine gewisse Trockenheit und Nüchternheit der Auffassung die Wirkung seiner Gemälde wesentlich beeinträchtigt. Dazu kommt der strenge Schematismus seiner Kompositionen, die Befangenheit der Gestalten in Gliedern und Bewegungen, die geringe Kenntnis des menschlichen Körpers. Das Kolorit ist stets tief und klar, nur von einer gewissen Buntheit, zu der Wolgemut, ähnlich wie Dürer in seinen frühen Zeiten, neigte. Die wohl meistenteils der Nürnberger Heimat entlehnte Landschaft mit ihren blumigen Wiesengründen, den fernen, scharf vom Horizonte sich abhebenden Bergen und dem stets wolkenlos heiteren Himmel, zeichnet sich überall durch grosse Anmut aus, und auch nach dieser Richtung hin scheint Dürer durch Wolgemut volle Förderung und Anregung erhalten zu haben.

An letzter Stelle wären nun die Gemälde des Goslarer Huldigungszimmers mit den Werken Wolgemuts zu vergleichen.

Wir haben gesehen, dass Wolgemut zwar urkundlich nicht als Schöpfer des Goslarer Bildercyklus feststeht, dass aber auch ein

anderer Name für dieselben nicht bekannt ist. So mögen diese Malereien vielleicht doch aus stilistischen Gründen ihm angehören? Gerade die Heiligenbilder des Peringsdörfferschen Altares bieten für die Einzelgestalten an den Wänden des Saales, die Kaiser, Sibyllen und Schutzheiligen, inhaltlich vortreffliche Analogien.

Wolgemut stellt, wie wir fanden, Charaktere dar; jede seiner Gestalten ist der ideale Typus einer scharf ausgeprägten Individualität. In Goslar dagegen sehen wir eine Reihe von Figuren, denen jeder geistige Ausdruck mangelt. Nur in ihrer körperlichen Beschaffenheit verraten sie eine gewisse Eigenart. Bei den Kaisern tritt die Neigung des Künstlers zu seltsamen, derben Bildungen der Körperformen besonders hervor. Ihr Zweck ist vorzugsweise ein dekorativer. Die Sibyllen, zwar leblos und ohne eine Spur jener innigen Frömmigkeit, welche die Frauen des Peringsdörfferschen Altares auszeichnet, zeugen wiederum von einem Schönheitsgefühle, welches Wolgemut nicht eigen war. Überhaupt sind die Gestalten im Rathaus ihrem Wuchse nach von anderem Schlage, grösser, stämmiger, breitschultriger als die des Nürnberger Meisters, welcher mehr schmächtige, hagere Körper darzustellen liebte. Die Gesichter sind mit groben Konturen umgeben, die Linien der Nase, des Mundes, des Kinnes, der Wangen und Augen mit feinem, spitzem Pinsel eingezeichnet. Die Gewänder fallen glatt und lang am Körper herunter und legen sich am Fussboden, mit dem Saume aufstossend in breite Falten. Der nur flüchtig, als Nebensache, behandelten Landschaft fehlt die eingehende liebevolle Naturbeobachtung, welche gerade bei den Gemälden Wolgemuts stets anzutreffen ist.

Von gleichem Gepräge, wie die Wandbilder, sind die Deckenmalereien der Ratsstube, welche ihres Darstellungskreises halber am besten mit den Gemälden des Zwickauer Altares zu vergleichen sind. Auch hier lassen sich bedeutende Verschiedenheiten wahrnehmen. Zwar war auf beiden Darstellungen das Schema der Kompositionen typisch und gegeben, doch ist in Goslar die Anordnung und Verteilung der Figuren auf der Fläche nicht so fein abgewogen und ohne die strenge Symmetrie, wie zu Zwickau. Die einzelnen Gestalten zeigen gedrückte Verhältnisse, schwache Zeichnung, rohe Farbengebung. Überhaupt stehen diese Deckengemälde an künstlerischem Wert tief unter den Zwickauer Darstellungen, weisen aber, besonders in den teilweise sehr grotesken Propheten- und Evangelistenfiguren, Ähnlichkeit mit den Einzelfiguren der Wände auf.

Am deutlichsten kommt der Gegensatz zu Wolgemuts Eigenart in den Malereien der Kapelle zum Ausdruck. In den Passionsszenen daselbst tritt eine ganz andere Auffassung hervor, als wie sie der Nürnberger Meister besass (vgl. die von seinen Schülern ausgeführten Flügelbilder des Zwickauer Altares). Die dramatische Erzählung der Begebenheiten, die lebensvolle Zeichnung der Henker und Kriegsknechte, die abgerundete Komposition weisen vielmehr direkt auf die Passionsdarstellungen des älteren Holbein hin.[1])

Aus dem Gesagten erhellt, dass an eine unmittelbare Beteiligung Wolgemuts an den Goslarer Gemälden nicht zu denken ist. Ja auch die Annahme, Wolgemut habe wenigstens die Entwürfe gezeichnet und diese seien von seinen Schülern in Goslar ausgeführt, erscheint mit Rücksicht auf die grossen stilistischen Verschiedenheiten ausgeschlossen. Wir dürfen daher mit einer gewissen Bestimmtheit behaupten, dass nicht nur aus urkundlichen, sondern auch aus stilistischen Gründen die Autorschaft Wolgemuts für den Bildercyklus des Goslarer Huldigungszimmers abzuweisen sei.

Es bietet sich von neuem mithin die Frage, wer als der Urheber desselben zu betrachten ist. Am nächsten liegt wohl der Gedanke an einen einheimischen, niedersächsischen Künstler, zumal da Niedersachsen um die Zeit der Entstehung der Gemälde einen Maler von hervorragender Bedeutung in Johann Raphon von Northeim besass, welcher urkundlich im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in den Harzgegenden eine reiche Thätigkeit entfaltete. Diesem Meister hat bereits Professor R. Vischer[2]) mit dem Goslarer Bildercyklus in Verbindung gebracht. Zwar hält Vischer an der von uns nunmehr als irrig zu bezeichnenden Tradition von dem Ursprung der Gemälde fest, doch bezweifelt er eine persönliche Beteiligung Wolgemuts und bringt für die Ausführung des Bilderschmucks Hans Raphon in Vorschlag auf Grund eines in der Braunschweiger Galerie befindlichen Altarwerkes, welches demselben zugeschrieben wird. Die stilistische Verwandtschaft des letzteren mit den Rathausmalereien ist allerdings eine so grosse, dass uns hierdurch ein zuverlässiger Anhalt für die Bestimmung der Goslarer Bilder gegeben ist.

Hans Raphon[3]) war der älteste Sohn des Wundarztes Heinrich

1) Über die nähere Darlegung dieses Zusammenhanges s. u.

2) R. Vischer, l. c. p. 377 ff.

3) Cfr. die eingehenden Forschungen Dr. C. L. Grotefends: Zur Ge-

Raphon zu Northeim, und scheint a. 1460 geboren zu sein. Sein Vater war ein begüterter Mann, welcher sich die Gunst des Herzogs Wilhelm des Älteren von Braunschweig durch eine glückliche Kur an dessen Sohne erworben hatte. Wie Hans Raphon zur Malerei kam, wissen wir nicht, doch scheint es, dass der kunstliebende Vater[1]) die Neigungen des Sohnes befördert habe. Auch über die Lehr- und Wanderjahre des Künstlers ist uns nichts bekannt. Vielleicht hat er den ersten Unterricht durch Henricus Franco, Chorherrn des Northeimer St. Blasien-Klosters empfangen, welcher 1449 als „guter Maler" gerühmt wird.[2]) Die beglaubigten Werke Raphons fallen in die Zeit von 1499 bis 1509. Aus den auf ihnen angebrachten Inschriften ist zu schliessen, dass neben Northeim auch Göttingen und Eimbeck der zeitweilige Wohnsitz des Meisters waren. 1512 scheint er bereits verstorben zu sein.

Das älteste Werk Raphons, ein Altargemälde des Paulinerklosters zu Göttingen vom Jahre 1499, ist nicht mehr erhalten. Nach der Beschreibung von Eckstrom (Chronicon Walkenredense. Helmstadii 1617, p. 185 ff.) enthielt die mittlere Tafel des Altarschreins die Kreuzigung und in zwölf kleineren Feldern Scenen aus der Passionsgeschichte des Herrn, vom Abendmahl bis zur Ausgiessung des heil. Geistes. Auf den vier Flügeln waren je acht Bilder aus der Jugendgeschichte Christi bis zur Taufe und dem Leben der Maria dargestellt, dazu auf dem äussersten Flügelpaar zwölf Heiligengestalten. Auf dem Rahmen des Mittelbildes befand

---

schichte des St. Alexanderstiftes in Eimbeck. Zeitschr. d. hist. Ver. für Niedersachsen. Jahrg. 1851, p. 325 ff., dort die auf die Familienverhältnisse des Meisters bezüglichen Urkunden. Ferner Mitthof, Mittelalterliche Künstler und Werkmeister, p. 254 ff. — Ein jüngerer Bruder des Künstlers Bertold widmete sich dem geistlichen Stande. 1512 Kanonikus des Stifts B. Marae Virg. von Eimbeck, wurde er später Dekan dieses Stifts und starb als Canonicus des Alexanderstiftes in Eimbeck. Wie Grotefend nachweist, beruht die Angabe Letzners (Eimbecksche Chronik I, fol. 63b), dass der Maler Dechant des Alexanderstiftes Eimbeck gewesen sei und dieses Amt 1507 bis 1528, wo er gestorben sei, bekleidet habe, auf einer Verwechslung der beiden Brüder. Die irrigen Angaben Letzners werden sowohl von Nagler, Allgemeines Künstler-Lexic., Bd. XII, 294f., als neuerdings von Janitschek, Gesch. der d. Mal., p. 507, reproduziert.

1) Rüling, Beschreibung der Stadt Northeim, p. 169, berichtet, dass M. Heinrich Raphuhn der Sixtuskirche zu Northeim und der Alexanderkirche zu Eimbeck je ein künstlerisch ausgestattetes Taufbecken verehrt habe.

2) Cfr. Antiquitates Monasterii Santi Blasii Northeimensis, p. 136.

sich die Inschrift: Praeclarissimum hoc opus perfectum est procurante Johanne Piper, Priore officiosissimo, Lectore insuper promptissimo, et Hansone Raphon quasi Apelle altero pingente. Anno domini M.CCCC.XCIX. Nach der Verödung des Paulinerklosters wurde das Altarwerk nach Walkenried überführt und in der dortigen Klosterkirche aufgestellt. Von dort kam dasselbe während des 30jährigen Krieges nach Prag, wo es bis jetzt verschollen ist.[1])

Ein zweites bezeichnetes Werk Raphons, leider nur in sehr beschädigtem Zustande erhalten, befindet sich in der Kumberland-Galerie zu Hannover. Es ist ein für die St. Georgenkapelle vor dem Albanerthor in Göttingen gemaltes, mässig grosses Triptychon[2]), welches nach Abbruch der letzteren (1638) in die heil. Kreuzkirche ebendaselbst und von dort neuerdings nach Hannover gebracht worden ist. Das Mittelbild enthält die Kreuzigung, der rechte Flügel St. Georg im Kampf mit dem Drachen, der linke die heil. Sippe. Bei geschlossenen Flügeln erscheinen rechts die Einsiedler Antonius und Paulus in der Wüste, links der heil. Hieronymus mit dem Löwen vor einem Kruzifix sich kasteiend. Das Mittelfeld trägt am Rande die Jahreszahl 1506, der rechte Flügel auf dem Rahmen die Inschrift: „Hans Raphon fecit."

Die Reihe der beglaubigten Gemälde beschliesst als drittes und letztes ein dem vorigen in Grösse und Gestalt entsprechendes Triptychon mit Staffel im Kapitelsaal des Halberstädter Domes.[3]) Am Rahmen der mittleren Tafel, auf welcher wiederum die Kreuzigung dargestellt ist, die Inschrift: „Anno domini millesimo quingentesimo octavo presens opus per me Johannem Raphon in Embeck est completum pariter ac fabricatum." Die Flügel sind erst im Jahre 1509 vollendet worden und zeigen auf den Innenseiten Verkündigung Geburt, Anbetung und Darstellung im Tempel, auf den Aussenseiten rechts acht heilige Frauen, links die zwölf Apostel. Auf der Predella erscheint Maria, von vielen Heiligen umgeben, in Halbfiguren.

Die zwei bis jetzt bekannten und bezeichneten Werke Raphons, welche seinen letzten Lebensjahren angehören, dürften nicht zu seinen

1) Leuckfeld, Antiquitates Walkenredenses II, p. 129.

2) Cfr. Zeit- und Geschichtsbeschreibung der Stadt Göttingen II, p. 94 ff.

3) Cfr. Lucanus. Der Dom zu Halberstadt. Ebendort ein schlechter Umrissstich des Altares. Cfr. ausserdem Zeitung für die elegante Welt 1819, Nr. 180, ferner Vaterländ. Archiv III, p. 45. Endlich Kugler, Kleine Schriften I, p. 139 u. 485.

besten Leistungen zu zählen sein. Sie lassen erkennen, dass Raphon wie viele seiner Zeitgenossen zu handwerksmässiger Ausnutzung seiner Kunst geneigt war. In der Ausführung zeigen sich so starke Ungleichheiten, dass Raphons eigenhändige Beteiligung wohl nur für die beiden, in Anordnung und Komposition kaum zu unterscheidenden Kreuzigungsbilder und für die Innenseiten der Flügel des Hannoverschen Triptychons anzunehmen ist. Alles übrige, die Aussenflügel des letzteren und die Flügel- sowie Predellenbilder des Halberstädter Altares scheinen die Werke eines nach den Entwürfen Raphons arbeitenden Schülers zu sein. — Nach dem, was er selbst gemalt, scheint Raphon ein Künstler von nicht unerheblicher Bedeutung gewesen zu sein, der zweifellos eine gute Schulung, und zwar bei einem hervorragenden Meister seiner Zeit, durchgemacht hat. Als sein mutmasslicher Lehrer muss namentlich der ältere Holbein in Betracht kommen. An diesen Meister erinnert die dramatische Lebendigkeit der Komposition in den Kreuzigungsbildern, die derbe Charakteristik der Physiognomien, die Neigung zur Karrikatur. Wie Holbein, glaubt Raphon die sittliche Roheit der Kriegsknechte und Henker, welche Christus verspotten und um seinen Mantel würfeln, vornehmlich durch ihr hässliches, abstossendes Äussere zum Ausdruck bringen zu müssen. Eine besondere Ähnlichkeit verraten auch die Frauengestalten, die mit jungfräulicher Anmut einen gewissen sinnlichen Reiz verbinden. Der Typus des Kopfes ist ein längliches Oval, von weichen Formen, aber harten, derb markierten Umrissen. Im allgemeinen mangelt jedoch den Gestalten die Freiheit der Zeichnung, den Gesichtern die Energie und Innerlichkeit des Ausdrucks. Zudem wirken die Kompositionen Raphons wegen des übergrossen Reichtums an Figuren unruhig. Die Behandlung des Nackten ist mehr zeichnerisch denn malerisch, die Farbengebung, soweit dieselbe bei der schlechten Erhaltung der Gemälde noch eine Beurteilung zulässt, schwer und dunkel, und nur in den Gewändern helleren Tones. Fast durchgehend heben sich die Scenen und Gestalten auf seinen Bildern von Goldgrund ab. Im allgemeinen ist der Eindruck, den die beiden Werke machen, trotz einzelner unverkennbarer Vorzüge, kalt und unerfreulich.

Wir würden aber Raphons künstlerischem Charakter nicht gerecht werden, wenn wir die Gemälde, welche ihm allein auf Grund stilistischer Übereinstimmung mit den besprochenen zugeschrieben werden, ausser Acht liessen. Zwei Altarwerke existieren noch,

welche sogar einen grösseren persönlichen Anteil des Meisters, als seine beglaubigten, verraten. Zunächst ein kleines, 1503 datiertes Triptychon, welches aus dem Stift B. Mariae Virginis zu Eimbeck stammt, von da in die Hausmannsche Gemäldesammlung in Hannover gelangt ist und jetzt im dortigen Provinzial-Museum aufbewahrt wird. Daran die Inschrift: „Dns Joh. Mentzen. canonicg. hs ecc. dedit. hanc. ymaginem. ann. 1503." Es ist wohl anzunehmen, dass der Auftrag von Raphons Bruder Bertold, welcher zur Zeit ebenfalls Kanonikus der Eimbecker Marienkirche war (cfr. o. p. 56, Anm. 3), vermittelt worden ist. Im Mittelschrein befindet sich ein geschnitztes Marienbild, nur die Flügel sind bemalt und enthalten in zwei Reihen übereinander auf der Innenseite vier Heiligengestalten auf Goldgrund (St. Augustinus, Jacobus Maj. mit dem Stifter, einem die Hand erhebenden Bischof, St. Nikolaus), auf der Aussenseite ebenfalls vier Heilige auf braunem Hintergrund (St. Dionysius, Benedikt, Martin von Tours, Johannes Baptista). Die Gemälde, wohl alle vom Meister selbst ausgeführt, sind miniaturhaft sorgfältig, die Heiligengestalten, zwar wegen des kleinen Formats etwas zu kurz geraten, doch von feiner Charakteristik. Sie scheinen fast sämtlich Porträts zu sein. Das Bildnis des Stifters, bei welchem selbst die Warze auf der Wange nicht vergessen ist, weist in seiner realistischen Auffassung wieder auf Raphons künstlerisches Vorbild, Holbein d. Ä., hin. Das kleine Skulpturwerk im Innern des Schreins ist ungeschickt in der Haltung der Mutter Gottes und ohne feinere Durchbildung in der Ausführung. Doch zeigt der Typus der Madonna und die Art der Gewandbehandlung eine gewisse Ähnlichkeit mit der Formengebung Raphons, so dass die Annahme wohl berechtigt erscheint, das Schnitzwerk sei nach dem Entwurf des Künstlers, vielleicht sogar in dessen Werkstatt entstanden.

Den künstlerischen Höhepunkt des Meisters bezeichnet ein aus dem Braunschweiger Dom herrührendes, grosses Altargemälde von 1506, welches jetzt im Herzogl. Museum[1]) aufgestellt ist, zugleich das umfangreichste Werk des Künstlers. Die mittlere Tafel des Triptychons enthält eine figurenreiche Komposition der Schaustellung,

1) Cfr. Katalog des Herzogl. Museums zu Braunschweig 1888, p. 60, Nr. 33. Ein zwischen den Stiftern knieender Engel hält ein Wappenschild mit grossen verschlungenen Buchstaben (L. B. R. S.). Nagler (l. c.) will darin das Monogramm des Künstlers erkennen. Es kann jedoch kein Zweifel sein, dass sich die Buchstaben auf die Namen der Stifter beziehen.

und Verspottung Christi, sowie der Handwaschung des Pilatus, die geöffneten Flügel: die Messe des heil. Gregor und die Mutter Gottes auf der Mondsichel, von drei Stiftern verehrt. Nach Schliessung der Flügel erblicken wir eine von der üblichen Komposition abweichende, wohl selten vorkommende Darstellung der Verkündigung: Gabriel erscheint als Jäger, von Hunden umgeben, mit Lanze und Hifthorn; vor ihm hat sich ein Einhorn in den Schoss der Maria geflüchtet, welche in einem von Mauern umschlossenen Raume (hortus conclusus) sitzend dargestellt ist.[1])

Wegen seiner vortrefflichen Erhaltung lässt das Werk auch ein Urteil über das koloristische Können des Meisters zu. Die in ursprünglicher Frische leuchtenden Ölfarben sind ohne vermittelnde Schatten nebeneinander gesetzt, im einzelnen sehr grell und bunt, wobei namentlich das schreiende Rot der Häuserdächer störend wirkt. Die Gestalten heben sich scharf und bestimmt vom Hintergrunde ab. Das Inkarnat ist hart und kalt von hellem gelblichen Ton; die Linien des Gesichtes sind wieder scharf markiert, Nase, Mund und Wangen, sogar die Augensäcke und die kindlichen Züge der Engel wie des Jesusknaben mit derben Konturen umzogen. Die unruhige Gesamtwirkung wird noch durch den Mangel an Licht- und Luftperspektive erhöht, indem die Farben des Hintergrundes dieselbe Stärke und Leuchtkraft, wie die des Mittel- und Vordergrundes, besitzen.

Auch in den Darstellungen dieses Altarwerkes sehen wir den Einfluss des älteren Holbein. Namentlich in der Verurteilung und Verhöhnung Christi. Eine ausgezeichnete, wenn auch in der Komposition (wie bei den Kreuzigungsbildern in Hannover und Halberstadt) etwas gedrängte Gruppe bildet hier der lärmende und tobende Volkshaufen, welcher vor dem Palaste des Pilatus stürmisch die

1) Cfr. H. Otte, Kirchliche Kunstarchäologie, p. 894. Dem Physiologus zufolge (cfr. Lauchert, Gesch. des Physiologus, Strassburg 1889, p. 22) kann das Einhorn, das Symbol der Keuschheit, von den Jägern nicht bezwungen werden und lässt sich nur durch eine reine Jungfrau fangen. Vgl. dazu eine bei Lauchert citierte Stelle aus Didrons Annales I, p. 76: „On trouve vers le XVI^e siècle des représentations du mystére de l'Incarnation sous l'allégorie d'une chasse (celle de la licorne). La bête est lancée par deux paires de limiers accouplés, que suit un ange sonnant du cor, et la licorne (figure de Jésus-Christ) se jette dans le sien de la Vierge, qui l'attend assise. Les deux paires de chien sont la Miséricorde et la Paix (Ps. 84, 11), le piqueur ailé est l'archange chargé de l'Annonciation."

Herausgabe des Barrabas verlangt. Auch ein paar lebhaft gestikulierende Kinder befinden sich unter der Menge. Die Typen zeigen wiederum die Vorliebe Raphons für groteske Physiognomien; die drei Gefangenen am Pranger, Gisinas, Resinas, Barrabas, die Schergen und Kriegsknechte bieten eine wahre Auslese von Spitzbubengesichtern. Auf der „Messe des heil. Gregor" fällt die rechts hinter dem Heiligen stehende Gestalt eines feisten Kardinals besonders auf. Die Figuren sind im allgemeinen gross, muskulös, nicht ohne Kenntnis der Anatomie behandelt, häufig jedoch in den Proportionen verfehlt; namentlich sind die Arme zumeist im Verhältnis zum Körper zu kurz. Von grosser Lieblichkeit dagegen ist der Kopf der Mutter Gottes mit goldblondem, welligen Haar, sowie die kleinen Engelgestalten. Die Stifterporträts zeichnen sich wieder durch realistische Treue der Naturbeobachtung aus.

Bemerkenswert sind auch die auf den Gemälden dargestellten Baulichkeiten und landschaftlichen Hintergründe, in welchen Raphon ein sicheres Verständnis für die Architektur sowie Kenntnis der Gesetze der Linienperspektive an den Tag legt. Bei der Schaustellung verliert sich eine lange, auf beiden Seiten von Häusern umgebene, mit Menschengruppen belebte Strasse in den Hintergrund des Bildes, während wir auf der Messe des heil. Gregor in den weiten Raum einer dreischiffigen, gotischen Kirche schauen, durch deren offenes Thor sich wieder die Fernsicht in eine langgestreckte Strasse erschliesst. Maria auf der Mondsichel schwebt unter einem luftigen, von Säulen getragenem Gebälk, über welches sich eine hochragende Halle wölbt. Die geöffnete Thür derselben lässt den Blick in eine ferne, etwas verschwommene Landschaft schweifen. Die Baulichkeiten sind perspektivisch gezeichnet, die Figuren werden, je weiter sie sich nach dem Hintergrunde zu befinden, um so kleiner. Es ist das Bestreben, durch Verjüngung der Verhältnisse den Anschein der Vertiefung der Räumlichkeiten, nach dem Innern des Gemäldes zu, hervorzubringen.

Der ganze Altar, welcher in allen Einzelheiten mit gleicher Liebe und Sauberkeit ausgeführt ist, dürfte wohl ohne jede Beteiligung von Schülern oder Gehilfen entstanden und als das Hauptwerk Raphons anzusehen sein.

Von weit geringerer Bedeutung sind die übrigen dem Meister zugeschriebenen Gemälde. Mit einem dreiteiligen Flügelaltar im Provinzialmuseum von Hannover, im Mittelbilde Maria mit Kind,

auf den Flügeln Andreas, Johannes und die Verkündigung, ist Raphons Name nur mit Einschränkung in Zusammenhang zu bringen. Die mittlere Tafel, Maria mit dem bekleideten Knaben, in Halbfigur auf Goldgrund rührt sicherlich nicht von ihm her; das Gemälde zeigt in den Köpfen einen strengen, altertümlichen Typus, welcher den Marienbildern der älteren kölnischen Schule nahe steht: ein schönes, regelmässiges Oval mit gerader Nase, feinem Mund und breiter, hoher Stirn. Besonders schön ist auch die Hand der Maria. Vielleicht führt das Bild auf einen einheimischen Lehrer Raphons zurück, was nicht unwahrscheinlich ist, da die übrigen Gemälde auf den Flügeln der Frühzeit des letzteren anzugehören scheinen. Zwar finden sich schon seine Typen, doch ist die Haltung der Figuren noch befangen, die Zeichnung unsicher. — Ein in dem nämlichen Museum befindlicher Altar, der im Innern die Holzfigur der Mutter Gottes in der Glorie, auf den Flügeln Heiligenbilder enthält, dürfte ein geschäftsmässiges Produkt der Raphonschen Werkstatt sein. Die Gestalten sind untersetzter, breiter und massiger wie sonst, dazu weniger individuell und porträtartig behandelt. Die Gewänder zeigen Vorliebe für prächtige Stoffe und häufig auch die Übertreibungen der gleichzeitigen Modetracht. [1]

Vergleichen wir nach diesem Überblick über Raphons künstlerische Thätigkeit mit den Werken dieses Künstlers die Goslarer Rathausgemälde, so fällt, abgesehen von der verschiedenen Technik,

1) Ebenfalls für ein Werk der Raphonschen Werkstatt möchten wir die Reste eines kleinen Altars halten, welches das Stadtmuseum zu Hildesheim besitzt. Es sind zwei, durch Abblätterung der Farben sehr beschädigte Flügel mit der Verkündigung, Anbetung, Taufe und Kreuzigung, in welchen sowohl die porträtähnlichen, oft derben Typen des Meisters, als seine helle kalte Farbengebung begegnen. — Wie schon oben bemerkt, darf man annehmen, dass in dem Raphonschen Atelier auch Skulpturen für Altarwerke geliefert wurden. Der Schnitzaltar der Klosterkirche zu Lüne (in der Nähe von Lüneburg) scheint wohl sicher unter dem Einfluss Raphons entstanden zu sein. Dargestellt ist in der Mitte die Kreuzigung, auf den feststehenden Flügeln Passionsszenen und Heiligengestalten, auf der Predella Scenen aus der Geburtsgeschichte Christi. Die geschilderten Sujets stimmen mit den gleichen Darstellungen auf den Altären zu Halberstadt und Hannover überein: in der Kreuzigungsscene hier wie dort die an ihren Pfählen sich windenden Schächer, die Ritter zu Ross in goldener Rüstung zu beiden Seiten des Kreuzes, die um den Mantel Christi würfelnden und in Streit geratenden Krieger. Auch in der Bemalung der Figuren zeigen sich die bunten Farben Raphons, die scharfe Linienführung in den Gesichtstypen u. dergl.

ihre grosse Übereinstimmung auf. Doch scheinen einzelne Teile in Goslar der Ausführung nach minderwertig zu sein, so dass auch hier Gehilfenhände vorauszusetzen sind.

Raphon selbst gehören die Darstellungen an den Wänden und den Fensterlaibungen des Saales, sowie die Bilder in der kleinen Kapelle an.

Maria auf der Mondsichel mit ihrem vollen, weichen Antlitz und dem lichtblonden, leicht geringeltem Haar ist eine Wiederholung derselben Figur auf dem Braunschweiger Altargemälde, doch unter Wegfall des architektonischen und landschaftlichen Hintergrundes. Eine solche Figur wäre bei Wolgemut unmöglich. Das neben der Jungfrau dargestellte Bürgermeisterporträt ist eine ganz vortreffliche Leistung des Künstlers, wie seine Stifterbildnisse auf den besprochenen Altären ein Zeugnis sowohl von der Begabung des Meisters für das Porträtfach als von seiner realistischen Auffassungsweise: ein bartloses Antlitz mit grosser Adlernase, kühl und verständig blickenden Augen, energischem, fest geschlossenem Mund. Auch hier hat Raphon nicht die kleinsten körperlichen Einzelheiten des Kopfes, wie die Warze auf der Wange, abzubilden unterlassen. Die Hände, diesmal äusserst sorgfältig behandelt, sind feiner wie sonst, nicht so derb und fleischig.

Bei den Kaiserfiguren an den Wänden begegnen uns wieder die Typen, welche wir von den Altargemälden her kennen: muskulöse, hohe Gestalten mit kleinem Kopf, kurzem, stämmigem Nacken, kräftigen Gliedern, oft überlangen Beinen und breiten, etwas plump geformten Füssen. In ihren Gesichtern hat Raphon seiner Neigung zu auffälligen Kopftypen freien Lauf gelassen. Manche der Dargestellten, wie ein wohlbeleibter Kaiser mit fettem Hals und aufgeschwemmtem Gesicht, an der Eingangsthür, erscheinen nichts weniger als fürstlich. Im allgemeinen sind diese Gestalten trotz der individuellen Züge, mit denen sie ausgestattet sind, doch nicht als Charakterfiguren zu bezeichnen: es fehlt eben dem Meister die Fähigkeit, seinen Schöpfungen jenes innerliche Leben und jene Wahrheit mitzuteilen, wie sie der historischen Persönlichkeit entsprochen haben.

Ebensowenig gelang ihm dies in den Sibyllenbildern. Diese sind keine erregten, von göttlichen Eingebungen erfüllte Seherinnen, sondern nach neuester Mode aufgeputzte Frauen mit gleichgültigen Mienen und Geberden, welche auf den Beschauer etwa wie die

Kostümstudien des jüngeren Holbein wirken. Einzelne von ihnen, besonders die in jugendlichem Alter dargestellten, sind von grosser Anmut und weisen wieder zu den idealen Frauentypen des Sebastianaltares Holbein des Älteren hin. Auch die geschickte Drapierung der Gewänder und Mäntel, sowie der von jeder Kleinlichkeit freie Faltenwurf sprechen für das doch immerhin bedeutende Schönheitsgefühl des Künstlers. Die Behandlung des Nackten ist hier, wie in den Altarwerken, mehr zeichnerisch als malerisch; doch dürfte die bessere Modellierung, die sorgfältige Vertreibung und Abtönung der Farben in den Fleischteilen, wohl nicht auf Raphon, sondern auf die moderne Restauration zurückzuführen sein.

Raphons Talent für dramatische Schilderung offenbaren ganz besonders die kleinen Darstellungen in der Kapelle, Verspottung, Kreuztragung, Kreuzigung. Auch hier steht er, was Auffassung des Stoffes und Anordnung der Figuren betrifft, ebenso wie in den Passionsscenen der Altarwerke, durchaus unter dem Einflusse des älteren Holbein. So sucht er vornehmlich durch den Kontrast der brutalen Grausamkeit der Henker und des stummen Leidens Christi auf den Beschauer zu wirken und pflegt nach der Art seines Vorbildes die Peiniger des Heilands besonders in den Vordergrund zu stellen. Bei der Kreuztragung erblicken wir vorn einen Kerl, welcher mit aller Gewalt auf den zu Boden gesunkenen Christus losschlägt, ferner kleine Knaben, die den Herrn verhöhnen und mit Steinen nach ihm werfen. Unter der Menge, welche der Kreuzigungsscene beiwohnt, ist ein Landsknecht in voller Rückenansicht dargestellt, ähnlich wie einer der zielenden Schützen auf Holbeins Sebastianaltar. Von den gleichen Szenen zu Hannover und Halberstadt zeichnet sich dieses Kreuzigungsbild durch eine geringere Figurenmenge und durch gut abgewogene Verteilung der Personen aus. Auch die Komposition der Verurteilung Christi ist der Braunschweiger Darstellung gegenüber, dem beschränkten Raume entsprechend, wesentlich vereinfacht. In den Typen wieder zahlreiche Porträtköpfe. Die Trinität und Christus als Weltenrichter am Gewölbe sind für die Eigenart des Meisters weniger bezeichnend, da in ihrer Komposition das hergebrachte Schema bewahrt ist. Auf den stilistischen Charakter der Kapellenbilder näher einzugehen, müssen wir verzichten, weil dieselben, wie oben bemerkt, durch die neuerliche Restauration ein völlig modernes Gepräge erhalten haben.

Die Malereien an der Decke des Huldigungssaales endlich, Scenen aus der Geburtsgeschichte Christi, Propheten und Evangelisten, sind in der Ausführung bedeutend schwächer als die übrigen Darstellungen und dürften wohl nur in der Konzeption auf Raphon selbst zurückgehen. Die Färbung, bei der grelles Rot und Blau vorherrschen, ist derber und von unruhigerer Wirkung, die Zeichnung vornehmlich bei den sitzenden Figuren, wobei allerdings die Schwierigkeit ihrer Stellung in Anschlag zu bringen ist, sehr unbeholfen und roh. Doch begegnen auch Raphonsche Typen; so kehrt hier der Joseph von der hl. Sippe des Hannoverschen Altarwerkes wieder. Von den Propheten und Aposteln gleichen Markus und Habakuk, letzterer mit Schellenkappe und grossem Schnurrbart, den drei Gefangenen auf der Schaustellung in Braunschweig, der Greisenkopf des Zacharias dem hl. Gregor ebendort. Es sind die phantastischen Physiognomien, deren Vorbilder der Geselle bei seinem Meister kennen lernen konnte. Es scheint dies derselbe zu sein, welcher die Flügel des Halberstädter Altares ausgeführt hat. Die hier wie dort dargestellten Scenen der Verkündigung, Geburt, Anbetung und Beschneidung stimmen stilistisch und kompositionell, sowie durch den Mangel an individueller Auffassung in allen Teilen zu einander. Dennoch wird durch dieses schlechte Gehilfenmachwerk der günstige Eindruck der gesamten Dekorationen nicht wesentlich beeinträchtigt.

Fassen wir zum Schluss unsere Untersuchungen über die Goslarer Gemälde zusammen, so ergeben sich folgende Resultate.

Die Wand- und Deckenmalereien im Huldigungszimmer und in der Kapelle des Goslarer Rathauses sind in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts bis 1506 entstanden, höchstwahrscheinlich auf Grund einer Stiftung des damals amtierenden Bürgermeisters Johannes Papen. Die Tradition, welche in dem Nürnberger Maler Michel Wolgemut den Urheber des Bilderschmucks erblickt, ist weder mit den vorliegenden urkundlichen Dokumenten noch mit dem stilistischen Charakter der Gemälde vereinbar. Die letzteren rühren vielmehr von einem einheimischen Meister Johann Raphon, her, welcher aus Northeim gebürtig, um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts in den niedersächsischen Städten Göttingen, Eimbeck, Braunschweig, Halberstadt, also in der nächsten Umgebung von Goslar thätig war. Derselbe gehört seiner künstlerischen Weise nach zu der Richtung des älteren Holbein, dessen Unter-

richt er auf der Wanderschaft genossen haben mag.[1]) Die Gemälde zu Goslar, welche in der Komposition ohne Ausnahme auf Raphon zurückgehen, sind zum grössten Teil auch von ihm selbst, zum geringeren Teil von einem Schüler ausgeführt. In ihrer Gesamtheit ähneln sie am meisten dem Braunschweiger Altarbilde von 1506, dem Jahre der Weihe der Goslarer Rathauskapelle, und erscheinen nächst diesem als das bedeutendste Werk dieses Künstlers.

Im Zusammenhang mit der allgemeinen Entwickelung der deutschen Malerei betrachtet, können diese Goslarer Gemälde einen irgendwie höheren Wert allerdings nicht beanspruchen. Dennoch besitzen sie ein grosses historisches Interesse sowohl für Goslar als Denkmal seiner einstigen Macht und Blüte, als auch für Niedersachsen, und geben mitsamt den übrigen Werken Raphons Zeugnis davon, dass der künstlerische Geist, welcher in früheren Jahrhunderten, namentlich in Hildesheim durch Bischof Bernward, später in Braunschweig durch Heinrich den Löwen, so erfolgreich gepflegt worden war, auch in späteren Zeiten nicht ganz erloschen ist. Während aber damals, zur Zeit der Ottonen und Staufer, Sachsen mehr das gebende Land war, die übrigen Gebiete Deutschlands, unter ihnen auch Franken und Schwaben, mehr die empfangenden, erscheint hier nunmehr die oberdeutsche Kunst als massgebend, die gerade durch Raphon in diesen Gegenden eingeführt zu sein scheint. Plötzlich und ohne Vermittlung scheinbar tritt Raphon auf und ruft in den Harzgegenden eine Kunstblüte hervor. Ebenso schnell aber wie sie gekommen, vergeht dieselbe auch wieder. Der Grund dafür möchte darin liegen, dass Raphon nicht schulbildend weiter wirkte. Er starb zu früh, um Nachfolger zu hinterlassen, auch war er keine derartig bedeutende Persönlichkeit, welche folgenden Generationen Anregung und Lebenskraft hätte geben können. Dazu kommt die Ungunst der äusseren Verhältnisse, welche das Fortblühen einheimischer Kunst speziell in Goslar verhinderten. Schon bald nach dem Tode Kaiser Maximilians war es mit der Blüte Goslars vorbei: mit Herzog Heinrich dem Jüngeren von Braunschweig geriet die Stadt wegen ihrer Forsten, Bergwerke und Gerechtsame in lang-

1) Vielleicht hatte Raphon nicht nur künstlerische, sondern auch verwandtschaftliche Beziehungen zu Augsburg. Es existierte hier eine Familie Rephon. „Helena Rephonin" wird in den bei Woltmann (Holbein und seine Zeit, 1874, Excurse p. 28) auszugsweise mitgeteilten Annalen des Katharinenklosters zu Augsburg genannt.

wierige Zwistigkeiten, durch ihren Anschluss an den Schmalkaldischen Bund und die Reformation zog sie sich die Feindschaft Kaiser Karl V. zu; die Kriegsunruhen, welche infolgedessen über Goslar hereinbrachen, untergruben schnell seinen Wohlstand. Die bilderfeindliche Tendenz der Reformation, welche seit 1520 in Goslar Boden gewann, war ebenfalls künstlerischen Bestrebungen nicht förderlich. Dazu scheint es, dass die Malereien im Rathause, da Chroniken und Beschreibungen der Stadt ihrer nicht Erwähnung thun, einem grösseren Publikum unzugänglich waren und überhaupt schon frühzeitig in Vergessenheit geraten sind. Aber gerade diesem Umstande haben wir es wohl zu verdanken, dass sich der Bilderschmuck in relativ gutem Zustande auf unsere Zeit erhalten hat.

EXKURS I.

In der Vorstellung des Mittelalters haben die Sibyllen eine grosse Rolle gespielt. Neben den Propheten des alten Bundes, welche die messianischen Weissagungen dem Judentume vermitteln, gelten sie als die Trägerinnen der Prophezeiungen von Christi Ankunft, Leben und Leiden auf Erden innerhalb der Heidenwelt. Häufig haben die mittelalterlichen Schriftsteller über die einzelnen Sibyllen berichtet (cfr. Piper, Mythologie der christlichen Kunst, p. 472 ff.). Aber erst gegen Ende des Mittelalters, in den Zeiten religiöser Erregung, verdichteten sich all' die verschiedenen und in der Litteratur zerstreuten Angaben über sie zu einer festen Tradition, welche im Volke wurzelte: Nicht nur fixierte sich damals ihre Zahl, die bisher zwischen drei und zwölf schwankte, wohl in Analogie mit den zwölf sogen. kleinen Propheten des Alten Testamentes, auf zwölf, zu denen dann bisweilen als dreizehnte Sibylle Nichaula, die Königin von Saba, Salomons weise Freundin, hinzugefügt wurde, auch über ihren Charakter und ihr Aussehen, ihre Lebensumstände, Alter, Kleidung, Abzeichen, Weissagungen u. dergl. erschienen damals detaillierte Beschreibungen. Und damit war auch der Anlass zur künstlerischen Darstellung dieser mythischen Frauen gegeben. Besonders die Xylographie, die das geschriebene Wort begleitete und in derb charakteristischer Weise gerade dem Volke veranschaulichte, bewirkte die weiteste Verbreitung dieser Tradition.

Hier soll, was die Sibyllenbilder betrifft, auf drei Erscheinungen der Litteratur und Kunst in Deutschland zu Ende des 15. und im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts aufmerksam gemacht werden, und zwar:

1) auf die Schilderungen und Abbildungen der Sibyllen in der Hartmann Schedelschen Weltchronik von 1493/94,
2) auf die Darstellungen im Goslarer Rathause,

3) auf die Beschreibungen und Holzschnitte des Volksbuches von der Sibyllen Weissagung, das, soweit wir wissen, im Jahre 1516 zum erstenmale zu Oppenheim gedruckt erschien, 1531 und 1534 zu Frankfurt a. M. neu aufgelegt ist, und auch später noch mehrere Wiederabdrücke erlebte.

Die lateinische Ausgabe des Liber Chronicarum des Dr. Hartmann Schedel vom Jahre 1493 handelt fol. XXXV v. von den Sibyllen Agrippa, Libica, Delphica, Frigia, Samia, Europa (sic), Persica, fol. LVI v. von der Erythea (sic), fol. LXIIII v. von der Hellespontica, fol. LXIX v. von der Cumana, fol. LXXVIII v. von der Chimica und fol. XCIII v. endlich von der Thiburtina. Als dreizehnte bringt Schedel auf fol. XXXV v. das Bild einer Sibylle, welche in der Beischrift nur als „Sibilla quondam valde religiosa" charakterisiert ist, während der Text daneben die Prophetie derselben mitteilt, und sogar als vierzehnte auf fol. XLVI v. Nichaula, die Königin von Saba, welche zum König Salomon gezogen sein und diesem wunderbare Dinge prophezeit haben soll. Nur durch ein Missverständnis oder eine eigentümliche Auslegung seiner Quelle mag Schedel zu dieser Zahl gekommen sein.[1]) Der Autor berichtet im Texte von der Heimat der Sibyllen, von der Zeit, in welcher sie gelebt haben, von ihrem Lebensalter, ihrer Kleidung, ihren Abzeichen und Weissagungen, wobei er Wendungen gebraucht, wie: „inveni etiam alia dicta cuiusdam sibille" oder „alii describunt eam etc." Somit haben dem Nürnberger Gelehrten schon ältere, genaue Beschreibungen der Sibyllen vorgelegen, die uns jedoch nicht bekannt sind. Die im folgenden Jahre (1494) erschienene deutsche Ausgabe der Weltchronik wiederholt den Wortlaut des lateinischen Textes, doch in abgekürzter Form.[2]) Derselbe scheint, was die Beschreibung der Sibyllen betrifft, nicht etwa eine unmittelbare Wiedergabe jener unbekannten Quelle, vielmehr, was die Vergleichung der beiden

1) Die Erythraea erwähnt Schedel zweimal und verschieden: fol. XXXV v. bringt er kurz den Namen derselben und die Weissagungen ohne ihr Bild fol. LVI v. dagegen ihr Konterfei, das dieselben Gesichtszüge (doch andere Attribute) wie die Sibilla quondam valde religiosa auf fol. XXXV v. aufweist, nebst der ausführlichen Beschreibung ihres Äusseren, sowie ihrer Weissagung, die mit jener auf fol. XXXV v. auch nicht stimmt.

2) In der deutschen Ausgabe fehlen die Angaben, dass die Agrippa einen rosenfarbenen Mantel trägt, die Samia von der Insel Samos stammt, und die Hellespontica ein Tuch um ihren Hals gewickelt trägt.

Texte Schedels lehrt, eine Übersetzung aus der lateinischen Ausgabe ins Deutsche zu sein.

Beiden Ausgaben sind von Wolgemut-Pleydenwurff, den Illustratoren des Werkes, Holzschnitte beigefügt, welche die zwölf Sibyllen, dazu die namenlose Wahrsagerin und die Königin von Saba in Halbfiguren mit ihren Attributen und in zeitgenössischer Tracht darstellen.[1] Nur die Tiburtina ist in ganzer Figur abgebildet, zusammen mit dem Kaiser Augustus, welcher vor der in den Lüften schwebenden Mutter Gottes kniet (fol. XCIII v.). Aus dem Umstande, dass Schedel nur Halbfiguren und demgemäss zwar die üblichen Abzeichen, dieselben aber in vielfach anderer Lage und Gruppierung bringt, dürfte aber wohl nicht der Schluss gezogen werden, dass die Illustratoren für ihre Entwürfe auch schon bildliche Vorlagen benutzt haben. Vielmehr erscheinen bei näherer Betrachtung die Holzschnitte als eigene Erfindung Wolgemut-Pleydenwurffs. Dieselben schliessen sich mit unerheblichen Abweichungen[2] ziemlich den im Text enthaltenen Beschreibungen an, zeigen jedoch in den Typen nur geringe Mannigfaltigkeit. Die Künstler haben etwa drei Nürnberger Frauen-Modelle für ihre Abbildungen benutzt und je nach ihrer Bedeutung in Einzelheiten, wie Kleidung, Haltung der Hände und Arme u. s. w., variiert. Davon gehören zwei Typen jugendlichen Frauen an, die eine mit aufgebundenen Locken, mit Schleier oder Haube, die andere mit blossen Armen und aufgelöstem, lang herabfallendem Haar, ausserdem begegnet eine ältliche Frauengestalt in einfachen, matronenhaften Gewändern, welche ein um Haupt und Hals geschlungenes Tuch trägt. Und nicht nur für die Sibyllenbilder sind diese Typen verwertet, auch bei den übrigen Frauendarstellungen der Chronik kommen sie vielfach vor. Dieser Umstand scheint aber auszuschliessen, dass direkte frühere Sibyllenbilder Wolgemut zur Hand waren, mögen

1) Die Angabe Pipers (l. c. p. 502), in der Nürnberger Chronik würden nur zehn Sibyllen namhaft gemacht und acht davon seien in Holzschnitten abgebildet, ist irrtümlich.

2) Ungenau sind Text und Abbildungen bei der Tiburtina, welche nach Schedels Worten eine Bockshaut um die Schultern tragen soll, und bei der Cumana, welche im Text ohne Kopfbedeckung und mit je einem Buche in der Hand, das eine hoch erhoben, das andere auf das Knie gestützt, geschildert wird. Das letztere Detail mussten die Künstler in dem Holzschnitte, welcher die Halbfigur der Sibylle zeigt, preisgeben.

dergleichen auch sonst wohl noch existiert,[1]) resp. der Nürnberger Meister solche gekannt haben.

Die älteste, uns bisher bekannt gewordene Ausgabe des Volksbuches stammt aus dem Jahre 1516. Der Titel des Werkes, von dem sich ein Exemplar in der kgl. Bibliothek zu Berlin befindet, lautet: „Offenbarung der Sibillen Weissagungen / Mit viel Andern Prophecien künftiger ding / Dye noch biss zuo Ende der welt geschehen sollen / Volgen hiernach / warhaftigklich angetzeigt.“ Der Titelholzschnitt, anscheinend einer italienischen Darstellung nachgebildet, zeigt eine das Tamburin schlagende Frau in antiker Gewandung. Die nächste Seite enthält ein einleitendes Gedicht über die Sibyllen, darunter die Mutter Gottes, Kaiser Max und einen Kardinal (wohl Albrecht von Brandenburg, wie ein Vergleich mit Dürers grossem Kardinal vermuten lässt) in Brustbildern. Es folgt eine Vorrede, in welcher der Verfasser sich auf „wahrhaftige geschrifften“, aus denen er seine Angaben „zusamen gesatzt“ habe, beruft mit dem Bemerken, dass etliche der Sibyllen und Weissagerinnen „von dem hochgelerten doctor Josten Eyckman von Calb, Weylant Prediger des königlichen Stifts zu Heidelberg angezeigt, ussgeruffen unn geprediget“ worden seien. Nach einem Register und einer kurzen Erklärung des Wortes „Sibylle“ beginnt auf p. I. die Beschreibung der zwölf Sibyllen, welchen wiederum als dreizehnte Nichaula, Königin von Saba, hinzugefügt ist. Auch diese Beschreibung enthält Angaben über Zeit und Land, in welchen die Sibyllen lebten, über ihr Lebensalter, ihre Kleidung und Attribute. Ihre prohetischen Aussprüche werden durch Parallelstellen aus dem Alten Testament erläutert, welche ebenso wie die Weissagungen selbst am Rande in lateinischer Sprache wiederholt sind. Dem Texte sind zwölf Holzschnitte beigegeben, welche jedesmal eine ganze Seite einnehmen und die zwölf Sibyllen, ausser der Nichaula, stehend in ganzer Figur, mit ihren Bandrollen und Attributen, umrahmt von ornamentalen Architekturen im Renaissancegeschmack, zur Darstellung bringen. Eine Abweichung von der Beschreibung des Textes zeigt nur die Cumana, welche im Holzschnitte mit einem Buche ausgestattet ist. Die Mehrzahl der Figuren zeigt in der Anordnung der Gewandung, besonders in der Drapierung der

1) An Jörg Syrlins Sibyllen im Chorgestühl von Ulm darf hierbei nicht gedacht werden. Auch fehlen dort die Attribute.

togaartigen Mäntel italienischen Charakter, speziell erinnert sie an die Art des Mantegna: so ausser der erwähnten Figur auf dem Titelblatt die Libyca, Delphica, Chimica, Samia, Hellespontica, Phrygia, Agrippa und Tiburtina. Die letztere zeigt der Holzschnitt in dem Momente, wo sie den Kaiser Augustus auf die wunderbare Erscheinung der Maria aufmerksam macht. Im Hintergrunde ist in plumper Manier ein antiker Tempel mit Kuppel abgebildet, allem Anscheine nach das Pantheon zu Rom. Diese Illustrationen gehen ohne Zweifel sämtlich auf italienische Vorbilder zurück. Ausser den Sibyllendarstellungen enthält das Volksbuch im Text am Ende jedes Abschnittes noch einzelne kleine Prophetenbilder in Halbfiguren.

Am Schluss: „Getrúckt zu Oppēheim 1516.“[1])

1) Das Volksbuch ist wiederholt in mehr oder weniger veränderter Form erschienen. So in lateinischer Übersetzung und in vereinfachter Gestalt als Teil eines ebenfalls anonymen Buches (Exemplar in d. kgl. Biblioth. zu Berlin): „Quatuor hic cōpressa opuscula 1. Discordātie sanctorum Jeronymi Augustini 2. Sibyllarum de Christo vaticinia cū appropriatis singularū figuris. 3. Varia Judaeorū et Gentilium de Christo testimonia 4.Centones Probe Falconie de utriusque testamēti hystoriis ex carminibus virgilii selecti cū annotatione locorum ex quibus desumpti sunt.“ Am Schluss die Notiz: „Impressum Oppenheym“, ohne Angabe des Jahres. Der Abschnitt über die Sibyllen ist dem Volksbuche von 1516 gegenüber wesentlich verkürzt, diesem jedoch offenbar entlehnt. Auch mit dem Werke Hartmann Schedels scheint der Herausgeber vertraut gewesen zu sein, wie aus einigen Redewendungen hervorgeht. Als Parallelstellen aus der Bibel sind teilweise andere Citate benutzt, die Beschreibungen der Sibyllen sind zusammengezogen, bei der Delphica, Cumana und Erythraea fehlen dieselben ganz. Dagegen sind die Weissagungen der letzteren ausführlicher behandelt. Das Titelbild stellt die hl. Jungfrau im Strahlenkranze, ohne Christkind dar. Wie aus der künstlichen Haltung der Arme ersichtlich ist, hat als Vorlage zu diesem Blatte augenscheinlich eine Madonna mit dem Christkind auf den Armen gedient. Im übrigen stimmen die Holzschnitte mit denen des Volksbuches von 1516 überein, doch sind häufig die architektonischen Umrahmungen der Sibyllen umgestellt. — Eine neue Ausgabe des Volksbuches, diejenige, welche Piper (l. c. p. 479 u. 503) (vergl. auch Görres, die deutschen Volksbücher, p. 238) benutzt hat, wurde 1531 zu Frankfurt gedruckt (nicht 1832, wie Thode, Die Nürnberger Malerschule, Frankfurt 1891, p. 247, 248 unter irriger Berufung auf Piper [der 1531 hat] schreibt, cfr. auch Excurs II). Der Titel lautet: „Zwölff Sibyllen weissagungen | Vil wunderbarer Zuokunfft | Von anfang biss zuo end der Welt besagende: Der Künginn von Saba | küng Salomon gethane Propheceien“ (Exemplar in der kgl. Biblioth. zu Berlin). Es fehlen in dieser Ausgabe die Vorrede und das Schlusswort des älteren Druckes, sowie die lateinischen Übersetzungen der Citate und Weissagungen. Die Beschreibungen,

Die figürlichen Darstellungen des Volksbuches bieten zu den Holzschnitten der Weltchronik keine Analogien, doch stimmen die Beschreibungen der Sibyllen mit denen bei Schedel bis auf diejenige der Sibylle Samia überein. Die Samia hat nach dem Volksbuche ein Schwert unter den Füssen. Dieses Detail ist in der Chronik nicht erwähnt, indessen von Schedel vielleicht nur infolge eines Versehens oder weil er zur Illustration nur Halbfiguren wünschte,

---

zwar kürzer zusammengezogen, stimmen mit denen von 1516 überein; nur sind infolge einer Verwechslung die Attribute, welche nach den Weissagungen der Chimeria im Volksbuch von 1516 der Jungfrau Maria zukommen, in der Ausgabe von 1531 dieser selbst beigelegt werden. Auch die Holzschnitte sind die gleichen, doch in anderer Reihenfolge und mit geringfügigen Abweichungen: so dient als Titelbild die Sibylle, welche 1516 als Sibylla Agrippa gegeben ist; dieselbe erscheint dann 1531 als Sibylla Agrippa im Text zum zweitenmale. Die Titelsibylle von 1516 ist dafür der dreizehnten Sibylle, der Königin von Saba, welche in der Ausgabe von 1516 ohne Abbildung war, beigefügt worden. — Thode (l. c. p. 247 ff.) citiert eine deutsche Ausgabe des Volksbuches o h n e Abbildungen von 1532, deren Wortlaut er auszugsweise mitteilt. Es ist uns nicht gelungen diese Ausgabe ausfindig zu machen. — In nochmals veränderter Form erschien das Volksbuch im Jahre 1534 bei Christian Egenolff zu Frankfurt a. M. unter dem Titel: „Weissagungen der zwölff Sibyllenn | Vil wunderbarer Zuokünfft | Von anfang biss zu End der Welt besagende. Nichaula der Küniginn von Saba | künig Salomo gethane Propheceien. Mercklich künfftige Ding | von S. Brigitten | Cirillo | Methodio | Joachimo | Bruoder Reinharten | Joanne Liechtenberger | vnnd Bruoder Jacob auss Hispanien beschriben. Fl. Josephi, des Jüdischen Geschichtsschreibers | Ein herrlich Zeugnis von Christo. Zeychen vor dem Jüngsten Tag | die Zuokunfft des Herrn verkündende.“ (Exemplar in der kgl. Biblioth. zu Berlin). Der Text dieses Druckes geht sowohl auf die undatierte lateinische Ausgabe, als auch auf die von 1531 zurück. Aus der letzteren ist die fehlerhafte Beschreibung der Chimerischen Sibylle übernommen worden. Die Angaben sind wieder vielfach gekürzt und geändert, die parallelen Prophezeiungen, wie in dem undatierten Volksbuch, weggefallen. Bei den Holzschnitten, die übrigens bessere Abdrücke wie die von 1531 bieten, fehlt das ornamentale Rahmenwerk, sowie die Inschriften auf den Spruchbändern der Sibyllen. Zu der Abbildung der Erythräischen Sibylle kommt ausserdem noch die Darstellung einer in der Linken ein Schriftband, in der erhobenen Rechten ein Buch haltenden Frau hinzu, deren vermutlich italienisches Vorbild wohl ursprünglich die Cumäische Sibylle veranschaulichen sollte, wie aus den Attributen der Figur ersichtlich ist. Das Porträt der Königin von Saba wird durch das Madonnenbild vertreten, welches in der undatierten, lateinischen Ausgabe das Titelbild schmückt. — Auf die nähere Beschreibung späterer Ausgaben des Volksbuches wollen wir hier verzichten, da dieselben für den Zweck unserer Untersuchung nicht in Betracht kommen.

unbeachtet geblieben. Da sich aber die Angaben der Chronik wortgetreu und in der gleichen Reihenfolge, nur in deutscher Sprache, im Volksbuche wiederholen, in Anbetracht des eben erwähnten Unterschiedes der Chronik diese jedoch als Quelle des Volksbuches ausgeschlossen erscheint,[1]) so ist es unzweifelhaft. dass sowohl die Weltchronik als das Volksbuch in ihren Sibyllenschilderungen auf ältere, litterarische Darstellungen zurückzuführen sind, die uns einstweilen noch nicht bekannt sind.[2])

Was nun das Verhältnis dieser Sibyllenschilderungen und -Abbildungen zu den Goslarer Gemälden betrifft, so ist hervorzuheben, dass die Holzschnitte der Schedelschen Chronik und die des Volksbuches dem Maler in Goslar nicht vorgelegen haben können. Diese Malereien erscheinen vielmehr als unabhängige Erfindungen eines Künstlers, welcher gleichwohl die litterarische Überlieferung über Attribute und Aussehen der Sibyllen gekannt hat. Die Nürnberger Chronik hat er sicher nicht benutzt; denn die Samische Sibylle ist zu Goslar mit einem Schwert unter den Füssen abgebildet, ein Attribut, welches, wie erwähnt, von Schedel gerade nicht mitgeteilt worden ist. War ihm aber der Text der Chronik nicht bekannt, so war das auch nicht mit den Holzschnitten derselben der Fall. Dagegen stimmen die Gemälde, von geringfügigen Unterschieden abgesehen, mit den Beschreibungen des erst nach ihrer Vollendung erschienenen Volksbuches überein. Nur der Hellespontica ist in dem Goslarer Bilde als Attribut eine Tonne beigegeben, welche in der Beschreibung des Volksbuches nicht namhaft gemacht wird. Diese Abweichung findet jedoch in den Worten des Volksbuches

1) Auch die deutsche Ausgabe kann nicht als die Quelle des Volksbuches angesehen werden. Die Angaben sind in derselben vielfach gekürzt (cfr. oben p. 137), ferner wird die fehlerhafte Beschreibung der Samia wiederholt. Zudem ist der Wortlaut von dem des Volksbuches durchaus verschieden.

2) Wenn Thode (p. 248) aus der Übereinstimmung des Textes bei Schedel und im Volksbuche und aus dem Umstande, dass eine gemeinsame Quelle beider bisher nicht nachgewiesen ist, folgern zu müssen glaubt, dass das Volksbuch seine Angaben Schedel entnommen habe, so vermögen wir diesen Schluss nicht anzunehmen. Er selbst notiert einige Abweichungen, z. B. bei der Sibylla Samia, ferner die Parallelstellen im Volksbuche, die bei Schedel fehlen. Wäre die Chronik in der That Quelle des unbekannten Autors des Volksbuches gewesen, so hätte derselbe auch die Halbfiguren seiner Vorlage kopiert; ferner böte dann auch der deutsche Text Schedels (von 1494) grössere Analogien zu dem des Volksbuches.

selbst seine Erklärung. Der Weissagung der Hellespontischen Sibylle ist nämlich in letzterem folgende Parallelstelle aus dem 6. Kapitel des Buches der Richter hinzugefügt: Gideon erbittet vom Herrn ein Zeichen, um die Gewissheit zu erlangen, dass das Volk Israel durch seine Hand errettet werden solle; er legt ein Fell auf die Tenne und als er am Morgen aufsteht, findet er seinem Gebet gemäss das Fell bethaut und die Erde trocken; nun quetscht er den Thau aus dem Fell heraus und füllt denselben in ein Fass. Der Künstler hat nun das Fass als Attribut der Sibylle, deren Äusseres sonst ja der Beschreibung entspricht, angesehen und verwendet. Aus diesem Umstande glauben wir mit Sicherheit den Schluss ziehen zu dürfen, dass schon vor der Vollendung der Malereien, also vor 1506, eine Ausgabe des Volksbuches, ausgestattet mit denselben Parallelstellen, wie diejenige von 1516, existiert habe. Diese uns unbekannte Ausgabe hat sowohl dem Goslarer Künstler für seinen Bildercyklus als Schedel für die Beschreibungen der Chronik als Grundlage gedient. In Disposition des Stoffes und im Wortlaut war sie vermutlich der späteren Ausgabe von 1516 gleich; dass dem Texte jedoch Abbildungen der Sibyllen beigefügt waren, ist unwahrscheinlich, da sonst wohl die Illustratoren der Weltchronik, wie bei den meisten Abbildungen, so auch bei den Sibyllenholzschnitten Abhängigkeit von diesen Vorlagen offenbaren würden. Jedenfalls ist das ältere Volksbuch aber nicht mit den Holzschnitten, welche die Ausgabe von 1516 enthält, geschmückt gewesen. Diese Annahme ist in Anbetracht der Abweichungen, welche zwischen den Holzschnitten und den Goslarer Sibyllenbildern hervortreten, unmöglich.[1])

Im folgenden möge eine Gegenüberstellung der in der Schedelschen Chronik und im Volksbuch von 1516 enthaltenen Schilderungen und der wesentlichen Abzeichen der Goslarer Sibyllenfiguren

1) Dies zeigt eine Vergleichung der Erythraea des Volksbuches und derselben Gestalt zu Goslar. Im Text des Volksbuches wird verlangt, dass sie „under irē füssen ein güldin Ringk gezyert mit Sternen als der hymel" hat. Dem Sinn entsprechend ist die Figur im Holzschnitt dargestellt, wie sie auf einer Wolkenschicht steht und auf einen breiten, mit Sternen besäeten Gürtel tritt. Dagegen steht in Goslar die Erythraea auf dem Erdboden, auf welchem neben ihr ein kleiner, anscheinend eiserner, sternverzierter Reif liegt. Das Goslarer Bild entspricht also nicht in dem Masse der Beschreibung, wie der Holzschnitt des Volksbuches. Hätte der Künstler der Goslarer Gemälde den letzteren gekannt, so würde er diese Komposition für seine Darstellungen auch verwertet haben.

dazu dienen, das Verhältnis der verschiedenen Darstellungen zu einander noch weiter des näheren zu erläutern.

Sibylla Agrippa.

Schedel (fol. XXXV v.): ..... vestita rosea veste cum clamide rosea: nō multū iuvenis . manū tenēs in gremio qsi admirās . ȝ sinistrā manū tenēs ostēdendo de orsum breue scriptum .....

Volksbuch: ..... was nit wast Jung uñ mit einē Rosenfarwen cleyt angethō / vñ einē Rosenfarwē mātel umbhenckt / hilt ein hāt in yrer Schoss vñ sach vber sich in den hymel Als eine die sich verwūdert vñ hielt in der Līcken hāt ein geschriebē brieffe .....

Goslar: Jugendliche Frau mit hoher Haube, rosenfarbenem, hellrotem Mantel und Unterkleid, die Rechte unter dem Mantel auf die Brust gelegt, mit der Linken ein Spruchband haltend, den Blick sinnend zur Seite gerichtet.

Sibylla Libyca.

Schedel (ebd.): ..... ornata serto viridi . ȝ florū in capite . vestita palleo honesto ȝ nō multū juvenis .....

Volksbuch: .... Ich fint aber / das sie geziert gewesen ist / mit Eynem grünen Krantz auss Rosen vff irem haubt / ... nit vast jung .....

Goslar: Junge Frau mit beiden Händen das Schriftband haltend, das Haupt von einem Käppchen mit Rosenkranz bedeckt.

Sibylla Delphica.

Schedel (ebd.): .... vestita veste nigra ȝ capillis circūligatis capiti in manu tenēs cornu iuuenis ...

Volksbuch: .... Sie ist mit einē Schwartzen cleidt gecleidt gewessen vñ hat ir hor Löck vñ zöpf an das haubt gebūdē / vñ hat in iren henden ein horn Sie ist jungk gewessen .....

Goslar: Jugendlich, mit aufgebundenem Haar, dunklem Kopftuch, dunkelblauem Kleid und tief rotbraunem Obergewand, in der Hand ein nach Art der Trinkhörner verziertes Horn haltend.

Sibylla Phrygia.

Schedel (ebd.): .... induta veste rubea . nudis brachijs antiqua facie saturnina . crinib' sparsis . p dorsum digito indicās ....

Volksbuch: .... Ein alt weib / Eines Saturnischen angesichts / gecleidt mitt einem Rotten cleidt Sie gieng mit blossen arme vñ ire hare warendt vber irē Rucken gespreit vñ zeigt mit einē finger ....

Goslar: Frau in mittleren Jahren, mit blossen Armen, aufgelösten Haaren, einfachem, rotem Kleid, mit dem Zeigefinger der rechten Hand zur Seite deutend.

Sibylla Samia.

Schedel (ebd.): .... iuvenis . hūs formosum pect' subtili velo coopto . manū ad pectus tenēs ....

Volksbuch: .... Sie ist jūg gewessē vñ hat gehabt ein wol gestalte brust ir haubt ist auch bedeckt gewesen mit einē weissen subtilē sturtz / vnder irē füesen hat sie ligen ein schwert / vñ die ein hant gelegt vff ir brust ...

Goslar: Jugendlich, mit grünem Gewand und weisser Haube, mit der einen Hand ein Spruchband an der Brust haltend, mit der anderen deutend, unter ihren Füssen ein Schwert.

Sibylla Europaea

Schedel (ebd.): ..... decora juvenis facie rutilās: velo subtilissimo capite ligata . induta veste aurea breue in manu tenēs ....

Volksbuch: ..... gezieret und jung mit eine Rotfarwen scheinendē angesicht / Ir haupt was umbwickelt mit einē gantzen subteilen schleyer oder weyler / Sie was mit einē Roten güldin cleit becleit / ir haupt vnd löck waren on bedeckt / vñ hat ein brieflein inn ir hant / ....

Goslar: Jugendlich, mit weissem, mit goldbrokatenem Einsatz versehenen Gewand und feinem Schleier auf dem Haupt, das Spruchband in der Hand haltend.

Sibylla Persica.

Schedel (fol. XXXV v.): .... vestita aurea veste cū velo albo in capite ....

Volksbuch: .... sie ist angethan / vnnd mit eim guldin cleit geziert / vū ir haupt mit eim weissen sturtz oder schleyer bedeckt gewesen / als ich in glaublichen schriften gelesen habe / ...

Goslar: Junge Frau mit braunem, goldverziertem Gewande und grosser, am Hinterkopf befestigter Haube, von der ein langer Schleier herunterfällt.

Sibylla Erythraea.

Schedel (fol. LVI v.): .... monachali veste induta velo nigro in capite: manu gestans gladium nudum non multum antiqua . mediocriter facie turbata . habens sub pedibus circulum aureum ornatum stellis ad similitudinem celi ....

Volksbuch: .... mit einē Nonnen cleidt angethan / vn hat Eynē schwartzē weyler vff irē haupt / nit vast alt vñ etlicher massen vnder irem angesicht betrübt / Sie hat ein bloss Schwert in irer hant vnd vnder irē füssen hat sie ein güldin Ringk gezyert mit Sternen als der hymel . . .

Goslar: Bejahrte Frau in Nonnentracht, mit schwarzem Mantel und weissem Kopftuch, ein Schwert in der Hand, betrübt zur Erde blickend. Am Fussboden ein sterngezierter Reif.

Sibylla Hellespontica.

Schedel (fol. LXIIII v.): . . . antiqua veste rurali induta ligata velo antiquo capite sub gula circumvoluto usque ad scapulas quasi despecto habitu . . .

Volksbuch: .... Sie ist gewessen ein alt weib Sie was mit einem beurischen Purpurcleit angethō / gebundē mit einē altē Weyler / umb ire kele hott sie ein alt verworffen kleidt umbgewickelt . . .

Goslar: Alte Frau, mit bäurischem, grauem, an den Säumen mit Purpur aufgeschlagenem Kleid, ein derbes Tuch um den Kopf und Hals gewickelt, ein Fass und einen Wanderstab in den Händen.

Sibylla Cumana.

Schedel (fol. LXIX v.): . . . vestita aurea veste . librum apertum ƶ altum in manu gestans et librum in sinistra habens super genu capite discoopto . . .

Volksbuch: . . . ist gecleit gewesen mit ein guldin cleit / In der ein handt truog sie ein vffgethon subteil buch vñ in der Lincken hāt hat sie ein Buch vff irem knie / vñ ging mit onbedecktē haubt . . . .

Goslar: Sehr jugendlich, mit reichem Gewand aus weissem Stoff mit eingewirkten Blumen, weisser Haube, das Schriftband mit beiden Händen haltend.

Sibylla Chimeria.

Schedel (fol. LXXVIII v.): . . . vestita celestina veste deaurata capillis per scapulas sparsis . ƶ iuvenis . . . .

Volksbuch: .... sie ist mit einē hymelfarben vergülte cleidt gecleidt / vn ihre horlöck vber ire achseln gespreit vñ jūgk gewesen . . .

Goslar: Jugendlich, mit aufgelösten Haaren, ohne Kopfbedeckung, angethan mit einem hellbläulich schimmerndem Gewande.

Sibylla Tiburtina.

Schedel (fol. XLIII v.): .... alii describūt eā nō senem cū veste rubea: ꝛ pelle hircina in humeris cū capillis dispersis in manu hoc scriptū tenentē ...

Volksbuch: ... ist nit vast alt gewessē / gecleit mit einē Rote cleit / vñ hatt ein Bockshaut von oben herab vff den halls vber die schultern geen / ire horlöcke warē onbedeckt / vū hat ein brieff in yrer hant ...

Goslar: Jugendliche Frau mit rotem Kleid, einer Bockshaut um die Schultern, kleinem Haarkäppchen. Mit der einen Hand ein Spruchband haltend, mit der anderen auf das neben ihr befindliche Bild der Mutter Gottes auf der Mondsichel deutend.

Eine ähnliche Tradition über die Darstellung der Sibyllen, wie die, welche wir aus dem Liber chronicarum, dem Volksbuch und den Goslarer Gemälden kennen gelernt haben, hat sowohl in Italien als in Frankreich bestanden. Eine interessante Analogie zu den deutschen Darstellungen bietet namentlich eine Kupferstichfolge von zwölf Blättern in Oktavformat von der Hand eines unbekannten Meisters, angeblich des Baccio Baldini (Bartsch, Peintre graveur Tom. XIII, p. 172—175, n. 25—36,[1]) Meyer Allgem. Künstl. Lex. II, p. 583 ff.). Diese Stiche, welche wohl um 1480 entstanden, nach Vasari, wie alles, was Baldini gestochen hat, auf Zeichnungen Botticellis zurückgehen sollen, zeigen die zwölf Sibyllen sitzend mit Bandrollen oder Büchern, auf welchen die Worte ihrer Prophezeiungen sich befinden. In Unterschriften sind ihre Weissagungen in italienischer Sprache wiederholt. Die Bilder entsprechen in Bezug auf Attribute, Tracht, Alter etc. bis auf drei genau den Beschreibungen des Volksbuches von 1516. Abweichungen zeigen nur die Agrippa, welche ein aufgeschlagenes Buch auf ihren Knien hält, die Chimeria, deren Haupt mit Flügeln geschmückt ist, und die Cumana, welcher nur ein Buch als Attribut beigegeben ist. Ob diese Kupferstiche auf die in Deutschland bestehende Tradition über die Sibyllen von Einfluss gewesen sind, oder überhaupt nicht vielmehr die Vorstellungen von den zwölf Wahrsagerinnen und ihrem Wesen ihren Ursprung in Italien haben, konnte nicht näher verfolgt werden. Eine inner-

1) Die unbenannten Stiche Bartsch, Tom. XIII, p. 91—95 n. 9—20 u. p. 95—98, n. 21—32 sind anscheinend Nachbildungen der Baldinischen Folge.

liche Verwandtschaft der genannten Stiche mit den an italienische Vorbilder gemahnenden Holzschnitten des Volksbuches oder mit den Goslarer Malereien liegt jedoch nicht vor.

Ein Kreuzgang bei der Kathedrale von Amiens enthält al fresco gemalt acht Sibyllengestalten. Drei derselben werden von Crosnier (Iconographie chrétienne. Paris 1848. p. 204 f.) folgendermassen beschrieben: Die Erythraea steht auf dem himmlischen Globus und hält in der Hand das Schwert der Rache. Die Cumana hält in der Linken ein geschlossenes Buch, in der Rechten ein offenes. Die Tiburtina ist mit dem Kaiser Augustus dargestellt, welchem sie die Geburt des Heilands prophezeit. Es ist zu vermuten, dass auch die übrigen von Crosnier nicht geschilderten Sibyllen sich den in Deutschland und Italien gebräuchlichen Vorstellungen von diesen Frauen anschliessen. Die zwölf Sibyllen dagegen, welche in der Galerie des Sibylles des Schlosses Chitry in der Nähe von Corbigny sich finden und erst der Mitte des 16. Jahrhunderts angehören, zeigen abweichende Attribute (cfr. Crosnier l. c.).

In Niedersachsen kommt die Darstellung von zwölf Sibyllen ausser in Goslar, soweit wir wissen, nur einmal vor und zwar auf einem grossen figurierten Teppich im Kloster Lüne (bei Lüneburg), der von den dortigen Nonnen i. J. 1500 angefertigt worden ist. Vgl. Mithoff, Kunstw. u. Altert. im Hannov. IV, p. 125. In der Mitte des Teppichs befindet sich ein Medaillon mit der Geburt Christi, in den vier Ecken die vier Evangelistensymbole, in Rundbildern sodann Propheten und zwölf Sibyllen mit Spruchbändern in sitzender Stellung. Leider war der Teppich bei unserem Besuche in Lüne wegen der Abwesenheit der Äbtissin nicht zu besichtigen, sodass wir auch nicht anzugeben vermögen, in welchem Verhältnis diese Darstellungen zu denen in Goslar stehen.

EXKURS II.

Die neuesten Forschungen über Wolgemuts Werke enthält das jüngst erschienene Buch von Henry Thode „Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert" (Frankfurt, Verlag v. Heinr. Keller, 1891). Wir möchten hier ausdrücklich darauf hinweisen, dass unsere Resultate auf selbständigen Untersuchungen beruhen, ihrer Hauptmasse nach bereits im Laufe des Sommers 1890 niedergeschrieben worden sind. Da wir keinen Anlass hatten, die Arbeit Thodes im Texte zu erwähnen, so mögen wenigstens an dieser Stelle einige Bemerkungen über dieselbe, soweit sie sich mit unseren Untersuchungen berührt, und über unsere zum Teil abweichenden Ausführungen folgen.

Die Goslarer Malereien beurteilt Thode in ähnlicher Weise wie R. Vischer, doch ohne sich darüber auszusprechen, ob die intellektuelle Urheberschaft Wolgemuts, an der Vischer noch festhalten zu müssen glaubte, zu Recht bestehe. Auch Thode weist die Ausführung der Rathausmalereien durchweg dem Künstler des Braunschweiger Altarwerkes von 1506 zu, erkennt jedoch abweichend von uns in jenem Maler nicht Hans Raphon, sondern einen Arbeiter der Wolgemutschen Werkstatt, auf den auch der Altar der Predigerkirche zu Erfurt zurückzuführen sei. Ob diese letztere Zuweisung begründet ist, vermögen wir nicht zu beurteilen, da wir den Erfurter Altar nicht gesehen haben. Nach unserer Zusammenstellung und Besprechung der Gemälde Raphons jedoch müssen wir die Urheberschaft dieses Künstlers an den Goslarer Malereien in dem Masse festhalten, als wir den Anteil Wolgemuts oder eines seiner Schüler für unerwiesen und unwahrscheinlich halten.

Die Beschreibung der Goslarer Malereien bei Thode enthält manche Fehler, die einer Richtigstellung bedürfen.

Die Gemälde des Huldigungszimmers sind nicht, wie Thode (p. 196) sagt, auf Leinwand in Leimfarben, sondern auf Holz in

Deckfarben ausgeführt. An den Wänden erscheinen nicht zwölf Könige (p. 197), sondern nur deren elf, nicht dreizehn Sibyllen, sondern zwölf. Die von Thode behauptete dreizehnte Sibylle, welche er nach der Weltchronik oder dem Volksbuche „Nichaula, Königin von Saba" (p. 199) benennt, kommt somit in Wegfall. Das Porträt des Bürgermeisters Papen sowie das Bild der Himmelskönigin auf der Mondsichel, befinden sich nicht in einer Fensternische, wohin sie Thode (p. 198) verlegt, vielmehr in der Mitte der westlichen Hauptwand und zwar an der vornehmsten Stelle. Desgleichen sind die Heiligengestalten sämtlich in den Fensterlaibungen dargestellt und nicht nach Thodes Angaben teils an den Wänden, teils in Fensternischen. Die Beschreibung der Malereien in der kleinen Kapelle ist unvollständig und ungenau, nicht minder die angeblich aus Mithoffs Archiv f. Nied. Kunstg. geschöpften Angaben über die Entstehungszeit des Bilderschmucks. Auch ist die Quelle der Angaben von Dr. Krâtz recht wohl bekannt, die Goslarer Kämmereiregister, und somit kein Anlass vorhanden zu einem „Triumphe der Stilkritik über die scheinbar positiveste Art kunstgeschichtlicher Forschung" (p. 196).

Über die Quellen zu den Sibyllenbildern cfr. Excurs I.

Auch Thodes Urteil über Wolgemut und seine künstlerische Thätigkeit, welches zu den Resultaten Vischers und der übrigen Wolgemut-Forscher in schroffem Gegensatze steht, vermögen wir nicht zu teilen. Neigte Thausing zu einer Überschätzung von Wolgemuts künstlerischer Potenz, so drückt ihn Thode zu einem nüchternen, jedes höheren Aufschwunges unfähigen, nur auf materielle Ausbeutung der Kunst bedachten Handwerker herab. Auf der andern Seite preist er den in künstlerischer Beziehung bis jetzt durchaus unbekannten Wilhelm Pleydenwurff als den hervorragendsten Vertreter der Nürnberger Malerschule vor Albrecht Dürer und als den Vorläufer und Lehrer des letzteren. Thode gelangt zu dem Resultat, dass er Wolgemuts künstlerische Thätigkeit auch quantitativ auf ein Minimum reduziert. Nach ihm habe der Meister von seinen beglaubigten Werken einmal die Flügelbilder des Zwickauer Altares ausser zweien geliefert, ferner die Staffelbilder des Schwabacher Altares, in welchen auch wir (wie Vischer, Seydlitz und Hotho) eigenhändige Arbeiten des Künstlers erkannten. Für das Peringsdörffersche Altarwerk kommt dagegen nach Thode Wolgemut nicht in Betracht, wohl aber Wilhelm Pleydenwurff. Der erstere

habe auch in diesem Falle wie so oft nur seinen Namen hergegeben, mit der Herstellung aber nichts zu schaffen gehabt. Wir vermögen diese Ansicht in keiner Weise zu teilen. Die Autorschaft Wolgemuts ist gerade für dieses berühmte Altarwerk besonders beglaubigt. Denn einmal schreibt Neudörffer: „Was aber gemelter Wolgemut zu der Zeit gerissen hat, findet man in der Nürnbergischen grossen Chronik, sein Gemäld aber ist die Tafel in der Augustinerkirche gegen die Schustergasse, welches der Peringsdorffer hat machen lassen.“ Mögen auch Neudörffers Nachrichten manche unrichtige Angaben enthalten, unseres Erachtens liegt in diesem Falle kein Grund vor, an der Glaubwürdigkeit des Nürnberger Historiographen zu zweifeln. Wolgemut war in der That vor Albrecht Dürer der namhafteste und am meisten beschäftigte Künstler in Nürnberg; die Kirchen der Stadt waren angefüllt mit seinen Werken, von denen Neudörffer jedenfalls eine grössere Anzahl bekannt war. Wenn dieser trotzdem von Wolgemuts Malereien nur den Peringsdörfferschen Altar und zwar als „sein Gemäld“ namhaft macht, so scheint uns diese Angabe darzuthun, dass Neudörffer in Übereinstimmung mit der Tradition diesen Altar als das bedeutendste Werk des Meisters in Nürnberg ansah. Sodann spricht der Stil dieses Altarstückes, den wir oben p. 42 ff. eingehend entwickelt haben, gegen Thodes Ausführungen. Indem wir darauf verweisen, möchten wir hier nochmals die Übereinstimmung der beiden Figuren Johannes des Täufers auf dem Peringsdörfferschen und auf dem Schwabacher Altar, dessen Predellenbilder Thode ja auch als eigene Werke Wolgemuts anerkennt, nachdrücklich betonen. Die Schwabacher Darstellung des Täufers erscheint aber nicht als die Kopie eines charakterlosen Nachahmers, sondern lässt, gegenüber dem Peringsdörfferschen Altar sowohl hinsichtlich der formalen Durchbildung wie des Ausdruckes eine grössere Reife und einen Fortschritt in der Kunst Wolgemuts erkennen. Auch die übrigen Heiligengestalten des Nürnberger Altarwerkes, dessen Vorzüge von Thode wohl zu sehr gepriesen werden, stimmen durchaus mit Wolgemuts Zwickauer und Schwabacher Malereien überein. Was Thode ferner zu gunsten W. Pleydenwurffs, als des Künstlers des Peringsdörfferschen Altares, vorbringt, entbehrt jedes Beweises. Welche wirklich beglaubigten Werke Pleydenwurffs sind denn vorhanden, auf Grund deren eine Bestimmung möglich wäre? Die Holzschnitte der Schedelschen Chronik können doch nicht als Beweismaterial gelten, da, abgesehen

davon, dass der Anteil Wolgemuts wie Pleydenwurffs an ihnen nicht einmal feststeht, die Zeichnungen und Entwürfe beider Meister, wie bereits hervorgehoben, durch ungeübte und handwerksmässige Xylographen stark vergröbert und jedes individuellen Gepräges beraubt worden sind. Unmöglich aber dürfte es vollends sein, aus diesen rohen Reproduktionen ein zuverlässiges Urteil über einen bis jetzt völlig unbekannten Meister wie Pleydenwurff zu gewinnen. Auch dafür fehlt jeder Beweis, dass die von Sidney Colvin publizierte Zeichnung Wolgemuts zum thronenden Gott Vater (Fol. I. v.), wie Thode will, eine Arbeit Pleydenwurffs, für die schlechte Ausführung des dazu gehörigen Holzschnittes aber Wolgemut verantwortlich zu machen sei. Und zwar soll „entweder Wolgemut seinerseits den Pleydenwurffschen Entwurf noch einmal nachgezeichnet und diese seine Zeichnung dem Formschneider übergeben, oder er selbst den Holzschnitt nach Pleydenwurff angefertigt haben". Undenkbar ist für uns die Annahme, Wolgemut sei der Nachahmer und Handlanger seines jugendlichen Schwiegersohnes gewesen. Zudem zeigt das Blatt in allen seinen Teilen, in der Gestalt Gott Vaters (man vergl. dieselbe Figur auf der Zwickauer Verkündigung), in der Gewandung, in den Kinderfiguren (cfr. die heil. Sippe zu Zwickau), den wilden Männern (vergl. die Sockelfiguren des Peringsdörfferschen Altares) und in dem ornamentalen Rankenwerk die Stileigentümlichkeiten Wolgemuts. Nach dem vorhandenen Material ist es unmöglich, bevor nicht glaubwürdige Werke Pleydenwurffs nachgewiesen werden, Thodes Ansicht beizustimmen, wie wir auch im übrigen, was die Goslarer Malereien und ihren Urheber betrifft, unsere Ausführungen in allen Punkten aufrecht erhalten müssen.

Vita.

Carolus, *Gustavus Müller-Grote* natus sum Hammone, in oppido Guestfaliae, a. h. s. LXVII die V mensis Septembris, patre Carolo, matre Anna e gente Proebsting. Fidem profiteor evancelicam. A nono aetatis anno in gymnasio Hammonensi eruditus a. MDCCCLXXVII cum familia Berolinum transgressus sum, qua in urbe gymnasium Guilelmi frequentavi. Anno MDCCCLXXXII maturitatis testimonio instructus universitates deinceps Heidelbergensem, Monachiensem, Lipsiensem adii, ubi magistris viris clarissimis, Erdmannsdörffer, K. Fischer, v. Brunn, Bernays, Carriere, Frohschammer, Muther, v. Riehl, B. Riehl, A. Springer studiis ad philosophiam nec non ad artem recentiorem pertinentibus incubui. Per ter sex menses officio militari functus numero civium Universitatis Fridericae-Guilelmae Berolinensis adscriptus sum. Docuerunt me per biennium illustrissimi viri E. Curtius, Frey, Grimm, Scheffer-Boichorst, Wattenbach, Zeller. Quibus omnibus gratias ago quam maximas imprimis Hermano Grimm et Carolo Frey, studiorum meorum fautori semper benevolentissimo, cuius consiliis etiam in hoc libello scribendo uti mihi licuit.

Thesen.

1. Der Vater des jüngeren Holbein ist nicht Hans Holbein der Ältere, sondern Ambrosius Holbein.

2. Niccolo Pisano stammt aus Apulien.

3. Die Bedeutung Ghibertis und seine Einwirkung auf die Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts, speziell auf Michelangelo, ist gegenüber dem Einfluss des Donatello nicht zu unterschätzen.

4. Johann Raphon ist der Meister der Goslarer Rathausmalereien.